ALICIA GENOVESE

Leer poesía
Lo leve, lo grave, lo opaco

-DEPÓSITO LEGAL

ALICIA GENOVESE

LEER POESÍA

Lo leve, lo grave, lo opaco

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México - Argentina - Brasil - Colombia - Chile - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición, 2011

Alicia Genovese
Leer poesía : lo leve, lo grave, lo opaco . - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2011.
168 p. ; 21x14 cm. - (Lengua y Estudios Literarios)

ISBN 978-950-557-875-7

1. Poesía Argentina. I. Título.

CDD A861

Armado de tapa: Juan Pablo Fernández
Foto de solapa: Estela Fares

D.R. © 2011, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-875-7

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Índice

Preliminares 9

Primera parte. POESÍA Y MODERNIDAD

I. *Poesía y modernidad. La poesía como discurso "inactual"* . . 15
II. *Poesía y percepción. La utilidad de lo inútil* 23
III. Surfear *en el oleaje del verso libre* 37

Segunda parte. LEER POESÍA

IV. *Lo leve, lo grave, lo opaco.*
Amelia Biagioni, Susana Thénon, otras voces 47
V. *Poesía, posición del yo y la visualidad del* shōji.
Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco 77
VI. *Poesía y subjetividad.*
Enrique Molina, Leónidas Lamborghini 97
VII. *El imaginario del poema.*
Marosa di Giorgio 115
VIII. *Lo accidental en el poema.*
Hugo Padeletti. 127
IX. *Marcas de graffiti en los suburbios.*
Poesía argentina de la posdictadura. 143

Nota 165

Preliminares

Este libro está compuesto por un conjunto de ensayos sobre poesía contemporánea que toman como referencia para su análisis, principalmente, autores argentinos o rioplatenses. No fue pensado con una argumentación central que pueda unificarlos, pero vistos en su recorrido mantienen un modo de leer poesía, que es también un modo de acercamiento al género. Buscan ubicar puertas de acceso al lenguaje poético, más allá de los textos y autores elegidos. Buscan pensar la poesía sobre el reconocimiento de la impronta particular que cada poeta logra en sus poemas, pero asimismo, tratando de avistar anclajes, conceptos que puedan servir como puntos de apoyo para seguir leyendo otras producciones. En ellos, los textos y autores tomados no remiten solamente a sí mismos, sino que tratan de articularse en una reflexión más amplia sobre la poesía.

En conjunto, estos ensayos aparecen atravesados por una tensión entre lo arcaico y lo moderno, que quizás ya sea recurrente cuando se habla de poesía, aunque a veces se enuncie dentro de una falsa opción entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y vanguardia, entre lo clásico y lo experimental. Esa tensión se hace muy presente en la primera parte del libro, donde se intenta situar a la poesía como discurso. Un discurso diferenciado frente a otros que circulan socialmente y que, a partir de una exigencia acendrada de transparencia y hasta de redundancia, entran en conflicto con el discurso poético. Frente a esos discursos, en uno de los ensayos surge la reivindicación de la figura borgiana de Funes, el memorioso, y de su poder de percepción, de su desmesura excedida de esos casilleros sistemáti-

cos en los que suele achatarse la mirada, de manera rutinaria. Una reivindicación que se sostiene más allá de la crítica a su incapacidad de abstraer que se enlaza también con la crítica a su incapacidad de olvido. En una sociedad como la nuestra, en la que la necesidad de memoria confronta posturas políticas, su revalorización desde la referencia a la percepción poética que reclama lo abierto para construirse puede incidir con otro signo en esa tan fácil desautorización.

Los trabajos incluidos en la segunda parte, sobre todo, intentan precisar y toman posición sobre ciertos aspectos que habitualmente se tienen en cuenta para la lectura de poesía (el yo poético, la subjetividad, el imaginario, el tono, lo opaco en el lenguaje poético). Y a esos aspectos podrían agregarse otros: lo leve y lo grave, como líneas de fuerza dentro del texto poético, o lo accidental que remite al momento de enunciación del poema. Subyace en esta puntualización, el intento de reactualizar ciertos conceptos y también de proponer herramientas simples que faciliten el acercamiento a los poemas.

Hay en estos ensayos momentos reactivos, que parecen esgrimir una defensa del género, como si seguir escribiendo hubiese significado enfrentar ciertas afirmaciones arbitrarias respecto de la poesía. Otros, son más calmos, mantienen su cercanía con el tono de la transmisión en los tramos expositivos de una clase o el de la réplica frente a una pregunta interesada que obliga a una nueva articulación. Además de intentar cierta objetividad, como en esas situaciones, también ha quedado puesta en juego aquí, una relación comprometida con lo leído, el *affectus* que genera un texto cuando ha logrado conectarnos como lectores en su círculo de deslumbramiento, que es su círculo mágico.

Sin pretensión de exhaustividad en la ejemplificación con poemas y autores, he tomado pasajes o textos que, por su densidad, por su carga de materia poética y lenguaje, me permitiesen cargar la pluma y estirar la tinta como en el trazo de una pintura china hecha de un solo aliento. Pocos ejemplos, pero que pudiesen dar perspectiva de la singularidad de una obra y ser suficientes para el desarrollo de algunas ideas. He tomado

conceptos de diversas fuentes, no sólo y estrictamente de la teoría literaria, intentando una dinámica de marco teórico abierto, que pueda ser usada para leer y pensar la poesía. En esa lectura se incorpora, también, la poesía como hacer, como proceso subjetivo de elecciones, como producción de una escritura, además de pensarla como producto acabado de ese hacer. He tratado de ser explícita; entiendo que hay demasiados lectores o potenciales lectores intimidados por el género, y el proyecto, en todo caso, sería dialogar con ese potencial lector.

PRIMERA PARTE
POESÍA Y MODERNIDAD

Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y dónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, a la pinche modernidad.

ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*.

Los posmodernos tienen razón acerca de la dispersión –toda reunión contemporánea es politemporal–, pero se equivocan al conservar el marco y creer todavía en la exigencia de novedad continua que reivindicaba el modernismo.

BRUNO LATOUR, *Nunca fuimos modernos*.

I. Poesía y modernidad. La poesía como discurso "inactual"

DESCOLOCADA FRENTE a las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para algo que sucede fuera, la lengua poética, la poesía misma, adquiere apariencia de distracción, de ineficacia. Despreocupada de las preguntas básicas, pero obvias como preguntas, a las que responden los mensajes transmisores de información, la poesía enmudece, apenas responde. Frente a la eficiencia y a la locuacidad de otros lenguajes, la poesía es un *zapping* hacia otro canal, un corte de ruta frente a una economía comunicacional que exige ciertas reglas de exposición, una *dispositio* fuera de cuya retórica acosa el fantasma del exilio. Pienso en el qué, el cómo, el dónde, el cuándo y el por qué que exige la noticia periodística para cumplir con el mandato de objetividad; pienso en el formulismo de la jurisprudencia como código saturado de redundancia.

Dice Jean-François Lyotard que la cultura posmoderna tiende a "una ideología de la transparencia comunicacional" y agrega, en relación con la circulación de los saberes: "La sociedad no existe y no progresa más que si los mensajes que circulan son ricos en informaciones y fáciles de decodificar" (p. 18).* Es sobre todo ese facilismo de la decodificación lo que asegura el mantenimiento de la fluidez de los circuitos dentro de la modernidad líquida, tal como la define Zygmunt Bauman. Pero la escritura poética se elabora fuera de esa ilusión de transparen-

* A lo largo del libro los números de página entre paréntesis remiten a las obras que se encuentran citadas al final de cada capítulo. [N. del E.]

cia y fuera también de esa transmisión exacerbada o sobrecargada de datos que pueden generar la ilusión de la captación, la ilusión del conocimiento.

Escribir poesía es negar el lenguaje como maquinaria que se coloca en piloto automático e impide acercarse a la compleja singularidad que plantea la experiencia con lo real. El lugar común, la metáfora congelada por el uso, el formato estrictamente codificado producen un borramiento de lo singular que tiende a tranquilizar la percepción en una secuencia repetitiva. La poesía desecha, o trabaja como inversión irónica, aquello que actúa normativizando la realidad dentro de casilleros donde el mundo es apenas algo más que lo de siempre. Lo poético exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación. José Ángel Valente menciona el "descondicionamiento radical de la palabra" como "la vía única que en la escritura lleva a lo poético" y donde se dejan de lado "los condicionamientos del lenguaje de la comunicación" (p. 15). En ese sentido, Umberto Eco, al hacer referencia a la redundancia dentro de los mensajes comunicacionales, reconoce que en ellos la previsibilidad los vuelve triviales.[1] Sólo la originalidad provocada por lo imprevisible constituye dentro del mensaje poético un aumento de "información". Su medida positiva, señala Eco, estaría ligada a un "desorden" a una cierta "entropía", la de lo imprevisible (p. 150).

Lo imprevisible, la entropía, se lee inmediatamente, por ejemplo, en el poema VI de *Trilce*. Dice César Vallejo:

> El traje que vestí mañana
> no lo ha lavado mi lavandera:
> lo lavaba en sus venas otilinas,
> en el chorro de su corazón. (p. 88)

[1] Al tratar de precisar la redundancia, Umberto Eco dice que "el orden que regula la comprensibilidad de un mensaje fundamenta también su absoluta previsibilidad, en otras palabras, su trivialidad" (p. 146).

Se ha visto en este uso de los tiempos verbales una influencia de las lenguas indígenas de Perú, que es el que produce un desacomodamiento, un afuera del uso habitual del español, en el cual no es aceptado el pasado de "vestí" al lado del adverbio "mañana", indicador de futuro. Dentro del sentido que crea el poema de Vallejo, el tiempo real queda abolido; se convierte en un tiempo donde el suceso recordado –el tiempo en que su lavandera Otilia lavaba su traje– se repetirá como ausencia en el futuro. Su añoranza de hoy también ocurrirá mañana, y el tiempo "real", cronológico, se vacía de cambios. Vallejo mezcla los señalamientos temporales y el sentido se abre paso a través de la incongruencia sintáctica respecto de la normativa en lengua española, a través del desorden. El ayer puntual del "vestí" queda suspendido con el "mañana" en un tiempo eterno, el de quien añora.

Enfrentar, como constantemente hace el poema, los condicionamientos que impone el lenguaje, desordenarlo de manera imprevisible con un habla mezclada, como hace Vallejo, implica en parte negarlo. La poesía en su práctica, en su hacer desplazado, recupera el silencio, como si fuese un grado cero de lo dicho, y, a la vez, ese silencio necesita el regreso a un grado cero de la normatividad lingüística. Un vacío creado para encontrar el propio ritmo, la propia sintaxis, la puntuación dentro de la cual respirar y el tono, esa cámara de resonancia de la subjetividad. En ese silencio, en esa introspección radicalizada, en esa mudez, la inactualidad del discurso poético frente a los otros discursos. Frente a la valoración social de la elocuencia, la poesía acepta la mudez.

Sin necesidad de un desacomodamiento gramatical tan marcado como en Vallejo, la poesía produce desplazamientos incluso en los textos aparentemente más sencillos, centrados en una imagen pegada a lo sensorial, por ejemplo. Dice Matsuo Bashō en un haiku, ese tipo de composición tradicional japonesa que por su manera de acercamiento a las cosas, al mundo de esas cosas, ha ejercido y sigue aún ejerciendo una influencia inusitada en la poesía moderna:

¡Que van a morir!
Nada descubre
El canto de las cigarras. (p. 43)[2]

Bashō contrasta el canto de las cigarras y su destino en tres versos. La mirada sobre el mundo, un mundo animal aquí, devuelve en espejo, aunque de un modo oblicuo, una realidad humana. En el valor otorgado a lo mínimo como punto de observación que ampliado rebota en otras realidades y otras situaciones, así como en la mudez que se despoja de detalles y produce una composición tan escueta, puede leerse uno de los sentidos de este poema.

Dice Yosa Buson en otro haiku:

Oigo la nieve
rompiendo los bambúes.
La noche, negra. (p. 66)[3]

En la breve estructura del haiku, Buson traza un intenso contraste entre la nieve y la noche, entre lo blanco y lo negro. Crea una correspondencia interna entre la fuerza natural con su vitalismo ciego y una actitud subjetiva contenida frente a aquello que esa fuerza destruye. Ambos poemas, por su concentración extrema, exigen al lector detenimiento; requieren un tipo de lectura que expanda cada palabra y le dé la textura de objeto, le dé la cualidad que en la composición tiene. Ambos poemas vuelcan al lector hacia la breve sombra de sus palabras, lo empujan hacia su silencio.

La poesía insistentemente se sitúa en el descontrol que generan los discursos transparentes, más allá de esa prolijidad que bo-

[2] *Tres maestros del haiku: Bashō, Buson, Issa*, introducción, notas y traducción de Osvaldo Svanascini, Buenos Aires, Torres Agüero, 1976. En otra versión, la de Antonio Cabezas, el mismo poema se traduce así: Sin un presagio/ de su muerte inminente/ chirrío de chicharras.

[3] *Jaikus inmortales*, selección, traducción y prólogo de Antonio Cabezas, Madrid, Hiperión, 1994.

rra lo ilegible; se sitúa en todo lo que esos discursos dejan fuera y que persiste como lo no dicho, como un silencio que es tachadura de sentido más que ausencia. En esa tachadura, la llaga sobre la que insiste el poema. Frente a la cohesión asociativa que es exigencia de los discursos transparentes, la poesía quiebra y yuxtapone, deja hablar al espacio en blanco. Frente al *horror vacui* de la explicación y la justificación, la poesía utiliza la elisión, deja que los sentidos se armen con el gesto silencioso de las palabras obviadas. El poema no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa. Al poema no le importa sumergirse en el contrasentido, lo deja vivir dentro de su densidad, dentro de sus antítesis y paradojas. El poema tiende a relativizar o abolir el tiempo real, el tiempo histórico; valoriza más el presente de su enunciación. En ese presente se establece una nueva relación sujeto-objeto, sucede el lenguaje, la posibilidad de decir, de ver y de construir en parte la realidad. En la brevedad del poema, el sentido literal se abre, en su simbolización, hacia ese otro o esos otros sentidos que lo rondan en su espacio fantasmático. El enunciado del poema construye así su diferencia frente a los enunciados del mundo de la instrumentalidad comunicativa unidireccional.

El discurso poético a través de esa mirada, muchas veces sobre los mismos objetos, sobre los mismos temas, pero siempre tratando de alejarse de preconceptos, posee un enorme poder de negación de lo convencional. Algo que ha sido tomado y profundizado por las vanguardias. Pero el discurso poético no se conforma con ser sólo negatividad y ruptura. En su afirmación verbal y discursiva, la poesía posibilita un posicionamiento del yo, de la subjetividad, restablece relaciones perdidas entre subjetividad y objetividad, reacomoda el mundo con una percepción reactualizada. La palabra poética, por más radical que sea el descondicionamiento del lenguaje que su autor persiga, no deja de ser comunicante; una comunicación que es resonancia de la lengua instrumentalizada (objetiva) y también, o sobre todo, eco de un ensimismamiento, de un diálogo interno, de un exilio. El arrastre subjetivo del poema, que nada tiene que ver con el uso de una primera persona gramatical o una tercera, ni

está reñido con su búsqueda de objetividad, es aquello que el lector diferencia y que marca sus preferencias por uno u otro autor, por uno u otro texto; ese arrastre subjetivo es la resonancia que en la lectura, cuando se produce un encuentro o una empatía, quien lee recibe como deslumbramiento.

Al establecerse una relación entre poesía y modernidad, aparecen por lo menos dos aspectos problemáticos. El primero se centra en esa descolocación, en esa inactualidad del lenguaje poético, frente a una exigencia social de legibilidad y transparencia que tiende a hegemonizar y estandarizar la comunicación humana. La otra problemática se relaciona no sólo con el lenguaje poético, sino con una imprecisa y aletargada concepción de la lírica, identificada con una sentimentalidad confesional carente de sutileza y de conceptualidad.

Un libro de Martine Broda de fines de los años noventa observa el "violento rechazo del lirismo que ha caracterizado en parte a la modernidad" (p. 15). Dentro de la modernidad ubica la *doxa* crítica que banalizó la lírica en una larga tradición reduccionista y que la circunscribe peyorativa o admirativamente a la expresión de los sentimientos del poeta. Según Broda, en medio de un pensamiento crítico que decretaba la muerte del sujeto y su correlato, la muerte del autor, la vanguardia literaria lanzaba "un verdadero terror contra el lirismo como género subjetivo". Broda vuelve entonces a centrar la discusión sobre la lírica ubicando lo que considera su cuestión fundamental: el deseo. El deseo, dice, "a través del cual accede el sujeto a su carencia de ser fundamental" (p. 27).

Aquella doxa crítica instaló, no sólo en Francia, la sospecha sobre la emoción. Sospecha que ha incurrido en la sobrevaloración de una poesía agotada de negatividad y de parodia, y habría que agregar también, situando una realidad más estrictamente local, la sobrevaloración del *dictum* epocal de un objetivismo que, bajo una legítima defensa de la sobriedad en la emoción, a veces ata un chaleco de fuerza sobre cualquier manifestación subjetiva. Como si la propia selección del campo observado, la propia elección de objetos (dentro de una realidad tan diversa)

no fuera en sí misma indicio y presencia identificatoria de una subjetividad. Como si la relación sujeto-objeto pudiese ser simplificada. El cinismo, la ironía, la parodia, la impersonalidad han actuado como factores presionantes y renovadores de la lírica. Así, el neobarroco y la marginalidad "sucia" de los años noventa reaccionaron contra un lenguaje poético tradicional, contra un sujeto poético estable y artificioso, contra una idea quizás agotada de lo lírico. Colocar nuevamente en el centro de la lírica el deseo, como hace Broda, es también colocar su enigma y a través de él la carencia, la pérdida, la necesidad, aquello que persiste apagado en un mundo de gestos pragmáticos.

Algo de todo esto, sumado a muchos otros datos de política cultural y dinámica de los mercados, hace que la poesía, por más que reciba formales elogios y respeto, no pueda más que esporádicamente acceder a los medios masivos o construir una presencia menos discontinua dentro de un proyecto editorial de mercado. Por más que lo logre, hay algo radicalmente inactual en su discurso que la lleva a tener que hacerse y proyectarse en un margen, a contrapelo de los otros discursos o de lo que ellos tienen de saturación reiterativa, de redundancia, de trivialidad que achata la percepción. El de la poesía es un margen que resiste como discurso la economía de lo mismo. En ese margen crítico ha estado y está su posibilidad de resistencia; en ese margen inactual, su posibilidad de fiesta y de goce.

Obras citadas

Bauman, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.

Broda, Martine (2006), *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*, Buenos Aires, Losada.

Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo.

Cabezas, Antonio (selección, traducción y prólogo) (1994), *Jaikus inmortales*, Madrid, Hiperión.

LYOTARD, Jean-François (1998), *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

SVANASCINI, Osvaldo (introducción, notas y traducción) (1976), *Tres maestros del haiku: Bashō, Buson, Issa*, Buenos Aires, Torres Agüero.

VALENTE, José Ángel (1982), *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus.

VALLEJO, César (1966), *Obra poética*, Lima, Ediciones Perú.

II. Poesía y percepción. La utilidad de lo inútil

Lo COTIDIANO que se desfamiliariza, un instante ínfimo que se privilegia, una escena que se vuelve a mirar desde otro lugar y se resignifica, un detalle que se enfoca para decir y adquiere ambigüedad, espesor u otra dimensión. Con actos perceptivos de este tipo se teje la escritura de poesía, más allá de las diferencias que pone de manifiesto, en ese hacer, cada autor o cada poética: cierta poesía puede permanecer pegada al mundo de los objetos, casi sin adjetivación, generalmente un reaseguro contra la sentimentalidad o la sentenciosidad; otro tipo de poesía puede superponer un plano imaginario o un discurrir reflexivo como una necesidad de transpolar lo observado a otro contexto, incluso al revés, partir de una imagen fantástica u onírica, donde los referentes del mundo material se distorsionan y aparecen apenas identificables. En cualquier caso, el hacer poético, la escritura misma, va enhebrando como cristales más o menos reconocibles, dentro de su composición, actos perceptivos que remiten a una subjetividad. En sus múltiples y posibles escenas de escritura, la poesía resiste el achatamiento de la percepción, la rutina de ver lo mismo, y propone nuevos enfoques, nuevas versiones de lo real activadas por la carga o la descarga subjetiva de quien escribe. La resistencia del poema a un tipo de descripción, que más que ver, escuchar o tocar parece repetir algo que ya fue escrito, es también la reacción frente a un tipo de percepción automatizada que se reproduce sin el sentido crítico de la propia experiencia, un tipo de percepción alisada y planchada, en la línea de producción fordista.

La resistencia a esa percepción premoldeada puede resultar "inútil" para una modernidad que precisa más el fluir hiperactivo, la transparencia comunicacional y un reduccionismo transmisor de mensajes. Pero la consideración sobre aquello que es inútil o útil es relativa. En un diálogo de Chuang-Tzu, traducido por Octavio Paz, le objetaban al maestro chino que sus enseñanzas no tuviesen ningún valor práctico. A lo que Chuang-Tzu respondía: "Sólo los que conocen el valor de lo inútil pueden hablar de lo que es útil. La tierra sobre la que marchamos es inmensa, pero esa inmensidad no tiene un valor práctico" (p. 25).

Al analizar una cierta degradación de "la experiencia" en el mundo moderno y contrastarla luego con el detenimiento en el lenguaje que exige la poesía, Terry Eagleton decía: "En un mundo de percepciones huidizas y eventos consumibles instantáneamente, nada permanece lo suficiente como para dejar que se asienten esas huellas profundas de la memoria de las que depende la experiencia genuina" (p. 17). En este sentido, en lo que se refiere a la permanencia de lo experimentado en la memoria, podría reconsiderarse el gesto de "Funes, el memorioso". Nada más opuesto a aquel achatamiento, a ese alisado de la percepción, que la memoria de Funes, aunque muchas veces haya sido considerada inútil. El personaje de Borges recuerda cada detalle de un objeto con una minuciosidad extrema, diferencia cada momento en el que esa percepción se produce y ubica cada objeto en su máxima individualidad. "Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado." Lo mismo ocurría "con las aborrascadas crines de un potro, con la punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio" (p. 489). La percepción de Funes puede ser vista como la percepción poética en su *work in progress*.

Umberto Eco, en muchas ocasiones, ha comparado a Funes con Internet. Dice en un artículo: "Hoy día Internet es como Funes, como una totalidad de contenido, no filtrada ni organiza-

da". En esa comparación, el personaje de Borges se lleva la peor parte: "Funes es un idiota completo, un hombre inmovilizado por su incapacidad de seleccionar y descartar". Sin embargo, aunque la argumentación contra Internet sea inobjetable, el mundo de la información, de los contenidos mediatizados por el lenguaje, por sus canales de transmisión y sus soportes mediáticos, al que hace referencia Eco, no es el mismo que el mundo de la percepción directa de Funes, un mundo material en el que se halla inmerso. En ese mundo todo es verdadero y, en todo caso, lo que se pone en cuestión es por qué una hoja a las seis de la tarde y la misma hoja a las doce de la noche tienen que ser subsumidas en la misma hoja. Esa diversidad que en el plano del arte tantas veces se remarca para ampliar la mirada del concepto. Con la misma lógica se podría objetar que Monet haya pintado tantas veces la misma fachada de la catedral de Rouen y que no haya podido descartar y seleccionar la mejor de esas pinturas, o bien que uno de los personajes de Paul Auster en *Smoke* saque todos los días una foto de la misma esquina donde se encuentra la tabaquería y las coleccione en un álbum o que Stevens haya propuesto en un poema trece maneras de mirar a un mirlo.

La visión de Funes sobre las cosas, en su exceso, tiende a abrirlas y a expandirlas en su singularidad, nada más lejos de encasillarlas; su presente puede ser intolerable en su riqueza y detenimiento. Hacia el final del cuento, el propio Borges, a través del narrador, le reprocha a Funes su incapacidad para olvidar diferencias y generalizar. Este desdén final del narrador, que sólo mal oculta la atracción de Borges por su personaje, sumado al de ciertos críticos que le han reprochado a Funes su incapacidad para pensar, no consigue, sin embargo, opacar el asombro que produce su registro: esa mirada que es la más radicalmente opuesta a la de quien percibe la realidad anestesiado, a la de quien mira sin ver, oye sin oír o bien se dispersa y olvida inmediatamente lo percibido para colocarlo en un casillero dentro de un sistema. En cuanto a su incapacidad para el olvido, habría que considerar que no siempre el olvido es sa-

ludable, sobre todo si se concibe en términos de rápido descarte y tábula rasa, algo que podría analizarse desde muchas perspectivas, tanto en términos psicológicos, en relación con situaciones traumáticas que se niegan, o en términos políticos, donde la historia reciente en Argentina y el cuestionamiento al olvido por parte de las organizaciones de defensa de los derechos humanos pueden servir de ejemplo. También podría analizarse en términos filosóficos: bastaría mencionar los trabajos sobre tiempo y memoria de Henri Bergson o, más recientemente, de Paolo Virno.

Como la de Funes, la percepción poética tiende a detenerse más en los detalles, en el fragmento; percibe con una sensorialidad directa, como si acercase un *zoom* constante sobre el mundo. El pensamiento abstracto, en cambio, aleja los objetos, suele tranquilizarse al permanecer dentro de límites que le permiten actuar pragmática y utilitariamente. La memoria de Funes es tan amplia como la acumulación vivencial; es, como en otro cuento de Borges, un mapa tan detallado y preciso que resulta igualable en su extensión al propio territorio que el mapa intenta graficar.[1] Se podrá reprochar que ese mapa no sirve para orientarse en una autopista, y es cierto. Su utilidad es más bien la de recordar que los mapas son abstracciones y no la realidad, que permiten ver en cierta escala e invisibilizan en otra. El mapa de Borges plantea la imposibilidad de selección y jerarquización del espacio físico, la imposibilidad de un esquema riguroso que, *sin pérdida*, pueda crear una geografía; en ese mapa, todos los lugares son igualmente importantes. Acaso sea este tipo de infinitud la que necesita la poesía para crearse.

La memoria de Funes quizá carezca de lo que Ezra Pound definía como *logopeia:* esa danza del intelecto entre las imágenes, esas asociaciones intelectuales que permiten sintetizar y aglutinar experiencias o, en otras palabras, conceptualizar.[2] Pero

[1] El texto se titula "Del rigor en la ciencia", incluido en *El hacedor* (1974: 847).

[2] Ezra Pound, en un ensayo de 1927, "How to Read", diferenciaba tres procedimientos que cargaban de energía la lengua poética: *logopeia, fanopeia*

la sobreabundancia de su memoria, esa desmesura, es lo que a través de la ficción consigue perturbar. Su memoria es lo contrario de todo aquello en lo que nuestra cultura nos ejercita: la especulación, la generalización, la abstracción; operaciones que pueden conducir también a una reproducción mecánica de lo percibido, a un olvido del mundo físico. "Pensar es", ya lo dice el narrador de Borges, "olvidar diferencias"; y el mundo material, en cambio, es la diversidad y la constante diferencia en la percepción actualizada. Funes abre una herida en la transmisión del conocimiento, que es más profunda a medida que avanza la modernidad y los mapas se hacen más abstractos y todo se desconecta de los matices de la presencia y del cuerpo. Sin embargo, sin renunciar a la proyección abstracta, a la reflexión, a la *logopeia*, la memoria de Funes (o la percepción poética) podrían terciar, quizás, en esa herida. En su experiencia límite, Funes podría acercarse a la poesía de Francis Ponge e incluso a la de William Carlos Williams cuando pedía "no ideas sino en las cosas". Ambos poetas, con escrituras diferentes, coinciden en el enfoque poético del objeto individual, omnipresente, que conforma la carnadura de los textos; es como si el poema sucediera con los objetos y el lector tuviese que rehacer la experiencia de su percepción.

Diferenciado de esa presión del objeto, pero en el mismo sentido en que Funes sigue acumulando lo múltiple o aquello que el sentido práctico suele a veces tornar innecesario, puede leerse este fragmento de Edgar Bayley:

> otros saben olvidar los hechos innecesarios
> y levantan su pulgar han olvidado
> tú has de volver no importa tu fracaso
> nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada (p. 39)

---

y *melopeia*. La *fanopeia*, relacionada con las imágenes visuales; la *melopeia*, con los sonidos y la melodía que construyen las palabras; y la *logopeia*, con la conceptualidad.

Lo inmenso y lo olvidado pueden no ser útiles desde una perspectiva demasiado pragmática. El discurso poético con su detenimiento en la captación, con su necesidad de enunciar siguiendo una pulsión que no se detiene fácilmente en los límites de la utilidad inmediata, tiende a ampliar la mirada, a abrir el mundo con la percepción olvidada. Volviendo de algún modo a Chuang-Tzu, sería apresurado decir que ese detenimiento es inútil.

La percepción originaria

La figura de Funes puede verse como el resabio moderno de una percepción primitiva que ha perdido la necesidad de los actos para la sobrevivencia, pero aún permanece apegada a la singularidad de las cosas, aún busca a través de la percepción una experiencia genuina.

En el mundo primitivo, la poesía aparece como canto que acompaña una necesidad de sobrevivencia, de subsistencia a través de la procura o del relativo dominio de los objetos. El avistaje de la presa entre los pueblos cazadores, la fertilidad de la tierra y el cuidado de los cultivos, en los pueblos agrícolas. En la poesía primitiva, la descripción del mundo natural suele transformarse en diálogo con un espacio sagrado. En ese diálogo se vuelcan las reacciones y los sentimientos más primarios e instintivos: el miedo o la alegría, por ejemplo. El animal en la cacería, el trueno que traerá la lluvia, la tierra en la época de siembra provocan, en el diálogo primitivo con lo natural, distintas reacciones afectivizadas, que se manifiestan en los poemas. La celebración o el pedido, por ejemplo.

Un antiguo canto de los pigmeos en África ubica una escena de cacería. Se describe el bosque, donde la presencia presentida de la presa, que es un elefante, va transformando todo aquello que nombra, va conectando todos los elementos en una tensión emocional en la que se potencian miedo y deseo. El poema por momentos convoca a conjurar el temor ante el peligro ("¡Cazador de elefantes, toma tu arco!/ ¡Cazador de elefan-

tes, toma tu arco!") y en ese movimiento que busca contener el miedo y templarse ante el riesgo, el poema se convierte en celebración anticipada de aquello que saciará el hambre y traerá gozo: "la carne que camina como una loma,/ la carne que alegra el corazón/ la carne que se va a asar en el fuego/ la carne en la que se entierran los dientes/ la rica carne roja". Éste es el poema completo, con su demora en los detalles, donde pueden observarse mejor esas tensiones:

EL ELEFANTE

En el bosque lloroso, bajo el viento de la tarde,
la noche, toda negra, se ha acostado contenta.
En el cielo las estrellas han huido temblando,
luciérnagas que brillan vagamente y se apagan;
arriba la luna está oscura, su luz blanca apagada.
Los espíritus andan dando vueltas.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!

El árbol duerme en el bosque medroso, las hojas están muertas,
los monos han cerrado los ojos, colgados de las ramas
allá arriba.
Los antílopes se deslizan con pasos silenciosos,
comen la hierba fresca, aguzan atentamente los oídos,
levantan la cabeza y escuchan asustados.
La cigarra se calla, detiene su canto rechinante.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!

En el bosque azotado por la gran lluvia,
papá elefante camina pesadamente, *baou, baou,*
sin cuidado y sin miedo, seguro de su fuerza,
papá elefante a quien nadie puede vencer;
entre los árboles quebrados se para, y sigue otra vez.
Come, ruge, bota los palos y busca a su hembra.

Papá elefante, se te oyó desde lejos.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!

En el bosque donde nadie pasa sino tú,
cazador, ten valor, salta y camina,
allí tienes carne, el gran trozo de carne,
la carne que camina como una loma,
la carne que alegra el corazón,
la carne que se va a asar en el fuego,
la carne en la que se entierran los dientes,
la rica carne roja y la sangre que se bebe humeante.
¡Cazador de elefantes, toma tu arco!
¡Cazador de elefantes, toma tu arco! (pp. 142 y 143)[3]

Así como en este poema el miedo ante el peligro domina toda la enunciación, un canto de los indios navajos celebra la llegada de la lluvia en un mundo animizado. La llegada del trueno se percibe a través de la creación de una metáfora: el trueno como voz que embellece la tierra.

¡La voz que embellece la tierra!
La voz de arriba,
la voz del trueno,
entre las nubes negras,
está sonando y sonando. (p. 123)

En la poesía primitiva, los poemas, así como el imaginario que reproducen y del que se nutren, se han transmitido por tradición oral. Los poemas suelen ser anónimos, suelen registrar muchas variantes, y a ellas se les añaden las traducciones de lenguas a las que es difícil acceder, que han quedado circunscriptas a pequeñas comunidades. El anonimato y la repetición en boca de diferentes intérpretes son aspectos que a simple vista separan

[3] Este poema y el siguiente han sido recopilados por Ernesto Cardenal.

esta producción primitiva de la poesía moderna. Sin embargo, hay mucha poesía de autor que hace el camino inverso: se convierte en anónima por obra de unos versos que alguien trasmite, otro repite, y así sucesivamente, hasta borronear o incluso borrar el nombre del poeta. La poesía anónima, al perder la marca de autor, muestra más claramente una "fuerza emotiva impersonal", que es la que está ligada a una capacidad de percepción compartida por una comunidad que puede ampliarse en su conexión con lo más primario de los seres humanos hasta incluir a toda la especie. De esa fuerza impersonal hablan los filósofos italianos más recientes, sobre todo Paolo Virno retomando al filósofo francés Gilbert Simondon. Además de la importancia que otorga al lenguaje en los procesos de individuación, Simondon dice que, a través de la emoción, el sujeto se conecta con aspectos preindividuales, con un fondo biológico compartido por la especie. "La coexistencia de lo preindividual y de lo individuado en el seno del sujeto está mediado por los afectos; emociones y pasiones señalan la integración provisional de los dos aspectos". En un proceso de individuación, así como en un proceso de culturalización, va quedando sumergida esa percepción originaria que aparece claramente en la poesía primitiva.

En un sentido relacionable, Giorgio Agamben trabaja la cesura, la disyunción entre lo humano y lo animal en la sociedad actual. Expone la idea de lo abierto, que a su vez retoma la "Elegía octava" de Rilke, en la que el animal ve lo abierto "con todos los ojos", mientras el ser humano tiene los ojos "como invertidos" y puestos "como trampas". Para Rilke, el animal se mueve en lo abierto, "en ninguna parte sin no". Pero tanto Agamben como Heidegger, a quien cita en este punto, entienden que sólo el ser humano es capaz de *ver* lo abierto. El animal jamás ve lo abierto porque no puede develarlo ni referirlo. Agamben propone así un retorno a la vida biológica como "una tarea política" de los seres humanos (p. 141). Tanto Agamben como Rilke se sitúan en el interrogante de la separación entre lo humano y lo animal y elaboran una respuesta; uno, desde la filosofía y el otro, desde la poesía. Uno abre su reflexión a un acto pragmá-

tico, a una tarea social de alcance explícitamente político que comparte con otros filósofos como Foucault, a través de la idea de biopolítica. El otro, que es un yo poético, queda más cerrado, por así decirlo, en una cierta perturbación por lo pensado, en un cierto "aturdimiento" más pegado a lo instintivo.

Ese sujeto pegado a la experiencia, a la percepción necesitada de sobrevivencia en el mundo natural que aparece en la poesía primitiva, ese sujeto cerrado en la perturbación por lo pensado y observado, presionado por un aturdimiento instintivo, más cerca de lo oscuro e indiferenciado que de la claridad de la ilustración, es un sujeto que retorna como sustrato en mucha de la poesía contemporánea. Es observable incluso dentro del despliegue de las múltiples subjetividades y experiencias sobre el mundo, en las diversas construcciones de un yo poético en cada obra, en cada libro, en cada época. Pero ligada a la percepción, la poesía se halla unida a una fuerza emotiva impersonal que es su posibilidad de ser compartida, en medio del inabarcable flujo de información constituido por la diversidad cultural globalizada. En medio de la tecnología virtual que aparece como nueva mediatización de la experiencia y nueva productora de imaginarios. Incluso en medio de la especulación y de la experimentación científica que a grandes zancadas transforma no sólo lo natural, sino también el mundo y el modelo de mundo que ella misma contribuye a construir y que constantemente se transforma.

Las relaciones entre objetividad y subjetividad que plantea el discurso poético pueden valorarse de otro modo teniendo en cuenta el paso de la modernidad en el discurso filosófico (Nietzsche sería una referencia ineludible), pero se hace muy notorio en el discurso científico, tradicionalmente considerado el reino de la objetividad, de la prueba y el error. La época contemporánea ha puesto en duda al sujeto neutral de la ciencia, ha desconfiado de su objetividad con principios de incertidumbre, con la evidencia de que cualquier observador proyecta perturbaciones sobre el campo observado y su sola presencia ya las implica. Una afirmación que dicha hoy parece de la prehistoria del mundo moderno, pero que continúa vigente en el socava-

miento que ejerce sobre la supuesta objetividad absoluta otorgada, en otro siglo, al discurso científico.

En un libro de divulgación, titulado *Física para poetas*, Robert March, un físico que enseñó su especialidad a estudiantes de ciencias sociales en Wisconsin, dice: "En cualquier campo la facultad de crear tiene una dimensión emocional" (p. 12) y agrega: "El creador de una idea científica abstracta pone en ella tanto de su personalidad como cualquier artista" (p. 13). Así March concluye que la ciencia no es tan ingenuamente empírica como muchas veces se la intenta presentar. Esta afirmación de March corrobora la existencia de un puente entre poesía y ciencia (que es también un puente entre arte y ciencia) al no descartar la dimensión emocional como una perturbación menor de la cual no hacerse cargo o considerarla innecesaria y prescindible.

El discurso poético se mueve como pez en el agua en ese socavamiento de los discursos estructurados y cerrados, obligados a prescindir de demasiadas cosas en su búsqueda estricta de objetividad. No deja de ser tranquilizador que frente a ellos también reaccione el discurso científico con la inclusión de lo singular, lo poco predecible del azar y las catástrofes en la teoría del caos. Al plantear una nueva alianza de la ciencia en la exploración de la naturaleza, Prigogine decía que "no son ya las situaciones estables y las permanencias lo que más nos interesa sino las evoluciones, las crisis y las inestabilidades" (p. 35).

El discurso poético ha seguido desde siempre las singularidades en su captación del mundo físico. Cuando Prigogine afirma que el conocimiento científico "puede también descubrirse hoy en día como una 'escucha poética' de la naturaleza" (p. 325), suscribe nuevamente el acta de defunción de un mundo estático, mecánico, newtoniano, y lo deja abierto. En esa apertura, en ese tambaleo del pensamiento, el discurso poético ha podido desde siempre engarzar, hacer confluir, llevar y traer, relacionar dos mundos que tendían a separarse en dos campos opuestos: lo objetivo y lo subjetivo, lo que puede probarse y lo que es todavía intuición. En el espacio poético pueden convivir y engarzarse zonas referenciales, fragmentos de relatos, escenas recono-

cibles que empujan dentro del poema lo concreto; pero ese mundo objetivo es arrastrado desde una captación subjetiva que lo aglutina, aun en su aparente desorden. En el poema, el mundo representado sale de la indiferenciación con la que se presenta en el mundo real, se mezcla con procesos subjetivos, se asocia con los contenidos inconscientes que todo poema lleva en su lenguaje, esa agua barrosa y mezclada con sedimentos, empujada desde su energía compositiva.

"Nunca fuimos modernos" es el título provocador de un ensayo de Bruno Latour. Allí, desde una visión antropológica, este autor se refiere a las maneras en que en una sociedad a veces hay una búsqueda imposible de modernización, una aceleración imposible, a través de la ruptura absoluta con un pasado arcaico. En la visión sobre la poesía podría decirse que se produce algo similar cuando se trata de negar ese origen despojado, ligado al más primitivo dolor o a "la dulce alegría animal" que Pizarnik marcara como pérdida en uno de sus poemas.

No es que esto implique desconocer la contemporaneidad del discurso poético que se nutre y enriquece en los cruces y las mezclas con todo aquello que proporciona la cultura y la contemporaneidad, desde la tecnología, la ciencia o los nuevos lenguajes. No es que esto implique un regreso a las cuevas de Altamira, sin haber visto un edificio en torre o disfrutado la estética arquitectónica de una ciudad como Chicago, desconociendo el arte y el pensamiento, con sus sutilezas, sus diferentes matices o el potencial de sus cambios. Pero quizá sea necesario agregar un poco de cautela al observar el taponamiento que puede ejercerse en la búsqueda de un arte moderno o *aggiornado* a las novedades, a los reclamos acelerados en detrimento de lo más elemental implícito en la escritura como proceso de subjetivación. Ese *bios*, ese residuo de base instintiva, que está por debajo de las decisiones de un autor, por debajo de la biografía y del yo autoral; un aspecto más impersonal, que quizás, por eso mismo, tenga más posibilidades de ser compartido. Ese residuo que hace a la escucha poética y a la escritura y que las conecta en un acto más arcaico.

Obras citadas

AGAMBEN, Giorgio (2002), *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

BAYLEY, Edgar (1976), *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor.

BORGES, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

CARDENAL, Ernesto (1979), *Antología de la poesía primitiva*, Madrid, Alianza.

ECO, Umberto (2010), "La falibilidad de la ciencia", en Los Andes, Mendoza, 20 de junio. Disponible en línea en: <http://www.losandes.com.ar/notas/2010/6/20/opinion-497450.asp>.

EAGLETON, Terry (2007), *How to Read a Poem*, Malden (MA), Blackwell Publishing.

LATOUR, Bruno (2007), *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI.

MARCH, Robert H. (1995), *Física para poetas*, México, Siglo XXI.

PAZ, Octavio (1998), *Chuang-Tzu*, Madrid, Siruela.

PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers (1997), *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza.

VIRNO, Paolo, "Multitud y principio de individuación", en *Multitudes*, núm. 7. Disponible en línea en: <http://www.sindominio.net/arkitzean/multitudes/virno_multitud.html>.

III. *Surfear* en el oleaje del verso libre

Ritmo y tono en una oscuridad inicial

El inicio del poema, ese primer momento de palabras asociadas que se reconocen como apertura, lleva en sí la singularidad de un ritmo y de un tono por donde se desliza la posibilidad de realización completa del poema. Una primera nota como una exhalación, una bocanada que se empapa con matices más reflexivos o más emocionales, más conversados o más reactivos, más analíticos o más impulsivos, pero con un tono y un tempo identificables. Como una catarata intempestiva o una lluvia lenta, como un golpe y el hueco que lo sigue, como una ola que empieza a viborear a lo lejos, el poema se inicia en esa secuencia. Es un instante de primera verbalización, de primera grafía, no necesariamente lo que luego quedará como primer verso, pero donde la significación completa del poema permanece apretada emocional e intelectivamente como un magma apegado a su deseo y aún sin demasiada dirección; una aleación de sentidos que encuentran movimiento y deciden una línea temporal para el poema, más recurrente y encantatoria, más quebrada y disonante. Incluso aunque esa línea varíe, al desviarse en un *excursus* o al ensayar cambios y contrastes de registro, entiendo que el poema alcanza su realización cuando logra mantenerse como una emisión única de la voz.

Una pregunta, una réplica, una simple declaración o un largo discurso, una burla, un sinsentido, una afirmación grave, una queja pueden visualizarse en el habla como emisiones úni-

cas de la voz. El poema, más allá de la extensión que adquiera, es comparable a estos actos de habla, es también enunciación particular desde un *hic et nunc*. En la continuidad de tono y ritmo, el poema desmadeja su motivación primera, la despliega en la corriente del lenguaje que es su agua. En esa corriente corpórea de su grafía sonora y sus referencias, el poema sigue y, a la vez, construye su deseo mientras va absorbiendo con la sutileza de sus percepciones todo lo que toca: la diversidad de lo concreto abarcado, de lo pensado y de lo conmocionante, que se vuelven, en esta línea temporal, su arrastre de sentido.

Entiendo el ritmo del poema como la línea de tiempo inconscientemente abierta y creada luego, en su apego y remisión al instante inicial. Una línea en la que sería imposible desbrozar fondo y forma. Una línea quebrada y digresiva o más regular y previsible, una línea que galopa o que resbala, que salta sin aliento o saborea sus silencios, una línea curva que se cierra en una síntesis o que permanece ondeada, pero que en cualquier caso se va abriendo y complejizando a través de oposiciones y de asociaciones, con todos aquellos recursos que el poema precise enlazar para empujar sus materiales. En las estructuras abiertas de la poesía contemporánea, no métricas en el sentido de la regularidad tradicional, el tono y el ritmo aparecen asociados principalmente con componentes inconscientes. Hay algo en el sentido que tono y ritmo transmiten por sí mismos en el tránsito del poema, que lo sostienen y empujan en su significación y que exceden lo planeado por quien escribe.

Sometido al ciclo de las revisiones, al ciclo de los ajustes y correcciones, el ritmo y el tono de un poema se resienten fácilmente. Suelen quedar agujeros donde hubo un tachado o puede ocurrir que el poema quede desbalanceado por una frase extendida hasta lo inabarcable después de un agregado. Sobreviviente de las reescrituras y hasta de los estragos ultra correctivos, en su versión final, el poema no será más que la ilusión de su emisión única, la ilusión de su dicción espontánea. Su ritmo, aunque suene natural, será parte de su hechura y si se quiere de su fingimiento en el sentido de Pessoa. El poema lo-

grado despliega en la construcción ficcional lo que fue en su inicio instante de encuentro, verdad pulsada por movimientos inconscientes, vivencia primaria con el lenguaje y memoria de la lectura ya involuntariamente albergada. Más allá de la elección estética de quien escribe, de la destreza que haya adquirido en el manejo de procedimientos literarios, donde distinguir el tono y construir el ritmo son parte de su práctica y su arte, hay en la creación poética un sentido de afinación que se enlaza a una subjetividad, a su capacidad de entrega y a la relación siempre única que cada persona establece con las palabras.

En la poesía contemporánea, el ritmo y el tono del poema reproducen subjetivamente (lo contrario de mecánicamente en este caso), ritmos y tonos de transmisión imprecisa, alojados en la memoria y en el inconsciente. Una memoria que recoge desde los cantos de cuna o las frases recibidas cuando aún no se había entrado al uso sistemático de la lengua hasta la última palabra de una jerga usada con complicidad por un grupo de adolescentes. Esa reproducción de ritmos y tonos en el poema tiende puentes en muchos sentidos, por ejemplo, entre lengua poética y lengua coloquial; permite salir de la oposición entre lo artificioso y lo comunicacional. Un puente en el que persiste la desfamiliarización, una característica que los formalistas rusos otorgaban a la lengua poética, pero que se destraba del fetichismo arquitectónico que pareció darle interés al poema sólo en tanto estructura y sistema excesivamente consciente y milimétricamente planeado. En relación con los movimientos del verso libre, el poeta es más un surfista que un arquitecto, está más pendiente de lo azaroso, más atento a una circunstancia de desequilibrio y de equilibrio inestable que posibilita el poema, que a un encofrado con límites precisos para ser llenado con los propios materiales.

Entiendo que en la producción contemporánea persisten las formas cerradas, las formas arcaicas del canto, los metros y las estrofas de la poesía clásica. A veces explícitamente por ejemplo se escribe un antisoneto, se transgrede la forma fija o incluso se la sigue con rigurosidad; pero mucho más frecuente es que

esas formas permanezcan como una imprecisa huella social, como impronta de lo que fue placenteramente escuchado u obsesivamente escandido y que resurge en el horizonte del habla poética propia. En la apertura de la producción contemporánea se asimilan no sólo esa huella de las formas cerradas sino también rumores familiares, voces callejeras, el *sotto voce* de una conversación, modos personales del habla, un susurro erótico o una invectiva explosiva. Esa lengua recogida por el oído es dialectal, en tanto contiene los modos y la entonación que confirman su pertenencia a una comunidad situada y, al mismo tiempo, íntima y personal, también es un idiolecto que imprime los propios tonos y los propios silencios. Esa lengua escuchada y transmitida se afina en el texto a través de los giros que sigue la secuencia del propio pensamiento, más bruscos o más suaves; un encadenamiento contagiado de sensaciones en el agua calma o tormentosa del lenguaje transformado subjetivamente.

Tono y ritmo tienden también, o sobre todo, un puente hacia lo que María Zambrano consideraba como ese "oscuro fondo originario" (p. 73), reserva humana sin desciframiento, lugar de las preguntas que no tienen una única respuesta. Un fondo que es origen de lo sagrado a través de los tiempos, muchas veces manifestado en el canto y la danza ritual, y sobre el que la razón cartesiana no ha dado demasiadas respuestas. Zambrano ubica en ese fondo indiferenciado, al que los presocráticos daban el nombre de *ápeiron*, el lugar en el que confluían filosofía y poesía. Pero mientras la filosofía respondía metódicamente y se alejaba, la poesía permanecía más cerca, alimentada de ese fondo primitivo donde la mirada sobre las cosas se mantiene recubierta de ambigüedad. Zona de lo indescifrable donde lo humano parece renacer o cuestionarse, que convive con la congoja de las pérdidas, con la atracción que trae felicidad, con el miedo ante el peligro, con la enfermedad y la apatía, con el desenfreno y la ira, con el goce y el dolor. Un *ápeiron* que nutre y sostiene a la poesía y que suele resonar en ella como el sentido más elemental, como lo preverbal manifestado en la disposición que crean ciertos sonidos. Una resonancia como golpes de un tam-

bor, como un silbido de viento entre los árboles, como los rugidos de un animal, como agua de deshielo entre las piedras, en el tono y el ritmo del poema.

El ritmo del poema es un pulso, un sistema nervioso armado con el lenguaje. Es movimiento y, como tal, una dinámica; el tono, en cambio, es una química, una densidad que permea las palabras, un aire, una atmósfera: un vapor o un fluido. El poema realizado logra crear un enlace muy difícil de modificar sin que se lo destruya. El ritmo es esa línea temporal que recorre su escritura cristalizada y que la lectura reproduce. El tono es la densidad de ese tempo. Tono y ritmo se asocian a una oscuridad inicial del poema que persiste en su realización.

Un oleaje de repetición y diferencias

Más que la opción por la métrica o por el verso libre, reconozco en la escritura de un poema una sonoridad que se resuelve en una tensión de diferentes fuerzas sonoras, no necesariamente opuestas. Por un lado, la voz familiar más cotidiana y, por otro, una voz oscura, desconocida y a la vez íntima, que se abre paso; por un lado, la entonación melódica dialectal y personal de la lengua y, por otro, las formas estructuradas, fijadas en una escansión acentual que le es propia y que también resuenan aunque más lejanamente. En las "formas abiertas", como las llama Levertov, que caracterizan a la poesía contemporánea, los versos avanzan en oleadas. El volumen y la fuerza de esa oleada establecen desde el comienzo una matriz rítmica que busca sostenerse a través del despliegue del poema.

Simetría y asimetría, recurrencia y ruptura, armonía y disonancia, repetición y diferencia conforman el trayecto de un poema: su oleaje; construyen los movimientos de avance de su masa verbal y los matices de su sonoridad. En ese hacer, evitar la rima es un trabajo como lo es buscarla o aceptarla. En un esquema de verso libre, evitar una rima es también parte de una búsqueda de regularización, de simetría, diferente a la que re-

gula la métrica, y, en ese mismo esquema, el uso de la rima (generalmente una rima interna) puede ser portador de caos, ser disruptivo y, a veces, resultar en un efecto buscado. La poesía tradicional también utilizaba un tipo de efectos similar; preveía la aparición de lo disruptivo, por ejemplo, en la denominada copla de pie quebrado. Decía Manrique:

> Recuerde el alma dormida,
> avive el seso y despierte
> contemplando
> cómo se pasa la vida,
> cómo se viene la muerte
> tan callando. (p. 120)

Esos versos de cuatro sílabas o tetrasílabos, que alternan con los de ocho, octosílabos, quiebran el verso, son asimétricos dentro de una estrofa simétrica. La diferencia es que el quiebre en esta forma tradicional estaba fijado dentro de su esquema, era esperable, había sido normalizado. La poesía contemporánea, en cambio, se abre al imprevisto, al accidente, de otro modo en el recorrido del poema.

Desde una perspectiva más abarcadora que la de métrica o verso libre, como puede ser la de considerar en la sonoridad poética el juego entre simetrías y asimetrías, entre repetición y quiebre del ritmo, la diferencia entre verso libre y verso medido no es tan tajante como suele pensarse; no quedarían delimitados como términos necesariamente opuestos y antagónicos. Ambos exigen una construcción ya sea dentro del molde fijo o en el surfeo más atado al devenir circunstancial del lenguaje. La libertad del verso libre podrá ser mucha, pero queda restringida, en esa primera oleada de sentido, a esa salida que es su inicio y que actúa como diapasón, como referente rítmico y tonal del poema.

En ese sentido, Eliot decía que "el verso libre no se define por la ausencia de patrón o ausencia de rima [...] tampoco por la no existencia de metro, desde que aun el peor verso puede

ser escandido" (p. 519). Del mismo modo, Tomás Navarro Tomás, famoso por sus manuales de métrica y de prosodia en la poesía española, sostenía: "no ha habido verdadera ruptura entre la versificación libre y la regular". Y agregaba: "lo que sin duda hay que reconocer es que la percepción del ritmo en el verso libre requiere un ensanchamiento de los conceptos y moldes comunes en la métrica ordinaria, un sentimiento más suelto y flexible respecto a la medida y al compás" (p. 87).

Sobre esta idea del verso libre, sobre una idea más descontracturada respecto de su fraseo melódico, de sus períodos rítmicos y sus apoyos acentuales, puede decirse que todo poema en algún momento canta; es, en ese sentido, lírico. Ya sea que reavive el fraseo arrastrado de asperezas de un cantante de tangos como Roberto Goyeneche, siga los resbalones de neumático de un *rockero* como el Indio Solari o la voz ardida de Tom Waits; ya sea que juegue con el corte inesperado de agudos nítidos como Billie Holiday o lance el grito visceral y sucio de Janis Joplin. La poesía contemporánea puede ser vista como la interpretación de una partitura que lejanamente fue armonía limpia.

La música del poema ha dejado de estar ligada a la melodía perfecta y a la poesía pura tal como la concebía Valéry, aunque su idea de la poesía entendida en "la indisolubilidad del sonido y del sentido" (p. 95) mantiene vigencia. Él recogía los principios del parnasianismo (*"De la musique avant toute chose"*) y del simbolismo francés que tanto influyeron sobre los modernistas hispanoamericanos, pero también hablaba del "fragmento vivo". Se refería a un verso o grupo de versos con el que aparece un poema y que supone otros, todavía no escritos, por encima o por debajo; un fragmento que de esta manera ya anticipa la escritura futura. En la escritura de "El cementerio marino", el fragmento vivo, según su relato, fue marcado por la regularidad del verso de diez sílabas. Sin embargo, como Valéry y sus antecesores, dejar que el centro formal del poema ubicado en la métrica se deslice de manera más fluida hacia la musicalidad fue algo que actuó como impulso hacia la experimentación con el verso libre.

En la poesía contemporánea, el patrón métrico estricto ha desaparecido y su "fragmento vivo" lo constituye una rítmica alejada del metrónomo. Los fraseos, las oleadas avanzan con mayor libertad exploratoria, con mayor flexibilidad de movimientos, a través de espacios ensanchados. ¿Qué queda de las estructuras cerradas de la poesía tradicional fuera del desafío de volver a ellas para seguirlas, ejercitarlas o transgredirlas? Tonos, cadencias, una rítmica que se independiza de sus moldes para abrazar zonas más extensas y variadas donde se recogen las voces sueltas de la calle y se escucha el pulso propio, a veces desmarcado y arrítmico. La poesía en verso libre plantea la construcción de una masa sonora que busca estabilizarse en su avance de sentido, sobre el agua del lenguaje; crear un oleaje rítmico y tonal exige a cada poeta poner en ejecución su habla, hacer y rehacer su estilo, surfear sobre la línea de cada poema.

Obras citadas

ELIOT, Thomas S. (1917), "Reflections on Vers Libre", en *The New Statesment*, 8, pp. 518 y 519.

MANRIQUE, Jorge (1974), *Poesías completas*, Buenos Aires, Kapelusz.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1970), "En torno al verso libre", en *Thesaurus*, t. XXV, núm. 1, pp. 84-87.

VALÉRY, Paul (1990), *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, col. La balsa de la Medusa.

ZAMBRANO, María (2002), *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica.

SEGUNDA PARTE
LEER POESÍA

El poema es una venturosa excursión por lo ignorado.

SUSANA THÉNON

IV. Lo leve, lo grave, lo opaco. Amelia Biagioni, Susana Thénon, otras voces

¿Cómo leer un poema? La pregunta aparece recurrentemente como si la crítica tradicional careciera de instrumentos para abordar el aliento caótico de la poesía contemporánea y como si la modernidad no alcanzara del todo la comprensión de una de las expresiones de arte más antiguas y más primarias. Es una pregunta difícil de responder cuando la hacen lectores que con pocas lecturas tratan de acercarse a la poesía, y esa misma dificultad se vuelve desazón, hasta oculta incredulidad, cuando es planteada por conocedores y lectores de literatura. ¿Cómo leer un poema?, ¿cómo se lee un poema?, se pregunta en ciertas clases, en talleres y seminarios. A veces, para desvalorizar y no leer; otras, para agregar valor a lo que la lectura ya ha aceptado. El interrogante también es tomado por algunos ensayos, sobre todo en el mundo anglosajón, que intentan crear un puente entre la poesía y sus virtuales lectores, ya sea un lector común o no iniciado, o un lector universitario, más informado acerca de la teoría y la crítica literaria.[1] Con todo, la pregunta continúa, socavando a veces a la poesía misma, que se vuelve un objeto intratable y, contradictoriamente, a pesar de su vasta e insistente producción, sin posibilidad de existencia en ciertos medios, aun en los más culturalizados.

El poema, en la economía verbal que le es propia, no ofrece a menudo más que unas escasas palabras, como un nudo

[1] Véanse, por ejemplo, los ensayos de Terry Eagleton (2007) y de Edward Hirsch (1999).

contenido o una hebra ondulante que barre y atrae sentidos. Al releerlo incluso, con el golpe de la emoción o con la inteligencia desafiada, es posible que "el poema" siga escapándose y ofrezca sólo esa semisombra donde seguir leyendo. En un mundo de actos pragmáticos, donde todo tiene o a todo se le reclama una función, esto puede resultar extraño; pero el lector de poesía suele ser un lector detenido, atento con su intuición a esas síntesis de palabras, atento a los detalles como un miniaturista, y no se incomoda tanto por esa semisombra. Unos versos se anotan en una agenda, se pueden llevar en la memoria fácilmente y con ellos atravesar la ciudad, una larga ruta o una noche de insomnio. Ese lector es el que porta esos poemas como objetos opacos que se articulan más fácilmente con la experiencia humana y con sus pulsiones que con el armado lógico de una trama, el análisis minucioso de sus recursos, o con el significado claro y unívoco de una función. Ese lector ha comprobado que los mismos poemas suelen abrir pistas y proponer respuestas acerca de cómo leerlos.

El lector que copia los versos elegidos para pegar un cartelito en su escritorio o los usa como epígrafe para otro objeto como puede ser otro texto o una fotografía, por ejemplo, quizás hasta los ingresa en la computadora y los quiere allí cerca como compañía, ese lector sabe que la letra del poema es insustituible; hasta puede reaccionar desairado si alguien la altera. Por eso (y si se considera la traducción también, como un modo de leer) no hay traductor más obsesivo que el traductor de poesía. En cualquiera de las situaciones de lectura, desde la más *naïve* a la más informada, desde la menos alertada a la que tiene una base en la crítica literaria, si se quiere describir o analizar un poema, ya parece decantado que no se trata de descarnar o descorporizar al poema de su letra ni, lo que es lo mismo, sobrevalorar una actitud o impulso vital, o un sentimiento al que el poeta puede encontrarse directamente ligado pero que pudo haber quedado fuera, lejos de la escritura fijada en el poema, en una imprecisa o fallida intención. No se trata de prestar atención únicamente a su realización lingüística ni de abstraer su

energía subjetiva. Sería un error no considerar el magma de tensiones que lo componen y entrecruzan como acto comunicativo; muchas de esas tensiones, además, relativas al contexto cultural o histórico al que aluden o en el que se producen. No sería posible desconocer su situación de enunciación con sus determinantes sociales y subjetivas.

Es decir, para recuperar la actividad de ese lector de poesía, memorioso de imágenes, de asociaciones inesperadas de palabras puramente sonoras o referenciales que fueron activadas de otra manera en el poema, para recuperar a ese lector coleccionista de poemas o fragmentos como prismas que porta para volver a mirar el mundo, al hablar de un poema se trataría de no dejar de lado su propio cuerpo, su *textualidad*. Dar cuenta entonces de un poema en un *close reading*, en una lectura que mire de cerca o en primer plano la letra, los recursos lingüísticos, y al mismo tiempo leer su *discursividad*, es decir, su diálogo con otros discursos que lo sitúan en un contexto cultural y social. Observar también, tanto como sea posible, su situación de enunciación como acto verbal de un sujeto situado en un tiempo y en un espacio, dentro de un determinado *proceso subjetivo*. En síntesis, ver de qué manera el poema genera la densidad que convierte su acto verbal en un concentrado de sentido.

Cuando, en *Crawl*, Héctor Viel Temperley desplaza los versos, separándolos con espacios en blanco, habla de ese modo de una experiencia, inseparable de la situación de atravesar a nado las aguas del río, pero que es una experiencia con lo sagrado: "vengo de comulgar y estoy en éxtasis", dicen los versos iniciales del poema que tantos lectores repiten y recuerdan. De manera simultánea, Viel crea gráficamente la silueta del nadador al sumergirse en el agua y esa inmersión en el éxtasis de la comunión. Es decir, al mismo tiempo pone a actuar en la página un sujeto poético que compone un entrelazado entre el que nada, el que grafica o dibuja sus versos y el que dice su experiencia sagrada. Construye en el poema el ritmo del nadador que se abre paso en la página-río a brazadas de escritura. Dice:

nunca fui absuelto
[...]

ni siquiera en las manos deslizándose
ni en el agua –que corre entre los dedos–

ni en los dedos ligándose despacio

para remar con aprensión
de nuevo (pp. 341 y 342)

Es una construcción tan atractiva la de este poema que, incluso si se pierde por momentos lo dicho y esto no es claramente legible, la apoyatura de este *crawl* lingüístico actúa poderosamente para continuar con su lectura.

Cuando Juan L. Ortiz utiliza los puntos suspensivos va produciendo diferentes efectos en esa continuidad de lo nombrado que, en general, el uso de los puntos suspensivos convoca: el polen..., el perfume... o la noche... Podría decirse, en concordancia con la cosmovisión de Ortiz, que al tomar estos sustantivos seguidos de puntos suspensivos hay un intento de que los elementos de la naturaleza y del paisaje estén y permanezcan más allá de la letra, en una evocación que cruce la primera reacción que produce nombrarlos. Cada lector podrá leer con un matiz diferenciador esa suspensión, de acuerdo con su propia experiencia vital y con lo que ella le retraiga a través de cada palabra. Pero en cualquier caso, la insistencia de su utilización está llamando a una lectura que le asigne significación. El uso de los puntos suspensivos, que en general es enfático e innecesario para la poesía contemporánea, en Juan L. Ortiz logra un efecto peculiar al tratar de generar la presencia del objeto con su aura, como si tratase de desencadenar y dejar suelto aquello que la palabra por un uso reiterado y automatizado puede invisibilizar.

Cuando Leónidas Lamborghini utiliza la elisión en *Las patas en la fuente,* dice por ejemplo:

somos los destrozados
los mutilados
la vida por
la vida por
cruzando la Gran Plaza (p. 37)

Con ese recurso, el autor pone en juego el espacio en blanco de la página de una manera dinámica, donde la frase incompleta hace estallar la palabra faltante. Lamborghini toma la consigna política y la silencia en un acto consciente de autocensura, ejerce un efecto de represión sobre el lenguaje que escenifica la represión posterior al derrocamiento del peronismo en 1955. La inclusión del momento histórico a la que lleva el texto, como si abriese una grieta desde su letra hacia un determinado contexto político, es la que propicia la lectura de este pasaje del poema como *discurso*. El discurso poético está impregnado aquí por el discurso político.

Pero hay también otros discursos que pueden entretejerse. Dice Susana Thénon en el poema "Ova completa":

Filosofía significa 'violación de un ser viviente'.
Viene del griego *filoso,* 'que corta mucho',
y *fía,* 3ª persona del verbo *fiar,* que quiere decir
'confiar' (1987: 31)

A través del disparate etimológico, la poeta está escenificando, haciendo un pequeño drama dentro del poema, sobre los crímenes que pueden cometerse en nombre del supuesto "amor al saber", ya que ése es el verdadero origen de la palabra "filosofía". El poema continúa:

Ejercen esta actividad los llamados *friends*
o "Cofradía de los Sonrientes". (1987: 31)

El poema muestra la aparición de la violencia en nombre de la supuesta literalidad etimológica (en nombre del saber) tanto

como en el de de la amistad dentro de los grupos de supuestos amigos o entendidos: la "Cofradía de los Sonrientes", como los define luego, sin abandonar el tono de farsa. La farsa aquí se sostiene en un discurso erudito que resulta parodiado. Hay víctimas confiadas y victimarios afilados en ese discurso académico de conocedores que resultan tratados con sarcasmo.

En todos estos ejemplos, la significación del poema no está dada sólo por el uso de determinados signos de puntuación, el desplazamiento de los versos de su margen, el uso del *nonsense* o la elisión; ninguno de estos recursos es tomado como un valor per se, sino que adquieren valor en la articulación consistente con lo dicho. Con esos procedimientos, los autores logran atrapar un plus de significado y empujarlo en la frase poética que hace del lenguaje un instrumento maleable; convierten al lenguaje poético, además, en una esponja sumergida entre los discursos circulantes que puede absorber y nutrirse de todos ellos. Desde el punto de vista de la lectura, encontrar un sentido en un poema es ubicarse, más que en una conclusión cerrada o en una significación estable, en una aproximación que pueda ir desglosando tentativamente un porqué de los recursos usados y dar una versión de los entrecruzamientos discursivos.

Aunque muchas veces un poema presente zonas transparentes, zonas en las que el lenguaje es directo, claro, y lo comunicado, sin esfuerzo alcanzable, puesto allí, dentro del poema, lo simple, siempre es parte de una composición. En las zonas transparentes de un poema, se pueden ubicar ciertos enunciados: "Atención/ es una palabra modesta" (Padeletti, 1999: 172), o una secuencia narrativa: "recibí tu carta 20 días después de tu muerte y cinco minutos después de que habías muerto" (Gelman, 1989: 7), o alguna fragmentaria anécdota a la que se alude en una imagen: "Ella iba de pana azul entre las manzanillas" (Ortiz, 1996: 403). Esas zonas del poema parecen cumplir la función de puertas que se ponen delante para que fácilmente se las abra, pero también para esperar; se sabe que no es todo. Seguramente, a ese tramo transparente y legible, en algún momento se le va

a superponer otro orden de sentido, otra posibilidad de lectura como una nueva napa geológica, un nuevo estrato que lo va a intensificar y a enrarecer en mayor o menor grado, según sea la poética o la idea estética que mueva a su autor.

En el citado poema de Juanele, después de una imagen tan aprensible como "Ella iba de pana azul entre las manzanillas", sigue la pregunta:

> ¿En qué ligerísima penumbra sus labios florecían?
> (Oh, sin la penumbra,
> toda la abeja del aire
> toda sobre sus labios...). (p. 403)

En la pregunta comienzan a aparecer otras significaciones como la edad adolescente de la mujer, la edad en la que los labios, y con ella la sensualidad, se manifiesta a escondidas, en la penumbra, pero también al aire libre, en la luz plena del instante del poema. En ese instante, su sensualidad es todo movimiento y zumbido, unida a la imagen de la abeja, fundida al aire que la rodea y que toca sus labios. El enunciado directo del comienzo se enrarece en su concentración posterior, que carga y amplía su sentido.

La afirmación de Padeletti cuando habla de la atención, se apoya en el verbo "ser", el verbo de las definiciones y los conceptos, y se continúa en otros enunciados que van creando una "definición poética" de la atención. Con ella también crean una contradicción con el acto mismo de definir, que, en general, implica desparticularizar, universalizar, abstraer; algo que en principio suena más cercano a la filosofía o a la ciencia que a la poesía:

> Atención
> es una palabra modesta
> no relumbra como 'esplendor'
> no implica trascendencia, no divide
> como 'dialéctica'.

Pero en la continuidad metonímica del poema se van enlazando imágenes inesperadas que hacen de la atención un "concepto poético" singular:

> Lo que tiene la araña, que no enreda
> su hebra, lo que tiene
> el Martín pescador, indefectible
> sobre su presa, [...]
> lo tiene, y la delicia
> sin residuo
> de estar presente. (p. 172)

En Gelman, el poema que comienza como una carta, como una noticia en una carta, se desacomoda inmediatamente al hacer saber que esa carta se escapa del circuito de la comunicación, que está dirigida a su madre muerta, a un interlocutor que ya no la podrá leer; es un tipo de carta imaginaria. Pero sobre todo se desacomoda de su molde porque la información legible del comienzo es transformada por las preguntas que luego despliega el yo poético. Dice, por ejemplo: "¿por tu tristeza ofende la injusticia/ escándalo del mundo?" (p. 10). Con ese tipo de intervenciones, fuera de toda pregunta que busque una respuesta puntual, se produce el estallido de la emoción en este texto de Gelman, uno de los más íntimos, sin dejar de ser político. La pérdida de la madre en la dolorosa circunstancia del exilio devuelve al yo enunciador a un estado primario interrogante, a la incerteza de ser. El poema, a través de sus preguntas, va mostrando lo incierto, como si nada se supiese, como si todo volviese a ser interrogado después de esa muerte. En una de sus significaciones se pregunta también por la relación madre-hijo con una nueva extrañeza: "¿por qué nunca supimos arreglar el dentrofuera que nos ata [...] tu leche seca moja mi alma" (p. 27). La carta es una forma inicial, un modelo codificado superado por lo dicho, que abre agujeros en el formato usual de una carta. Gelman crea una red con la que sostiene lo dicho y deja que por sus aberturas el sentido fluya expandido.

Hay una creación de sentido de la que el poema difícilmente prescinda, incluso como representación pegada a lo real observable, incluso en el cruce con zonas transparentes. Leer un poema es, en principio, confrontarse con un objeto opaco. La opacidad se da a veces en una superposición de capas como las que suelen observarse en una piedra cortada transversalmente o en un paisaje de montañas donde ese mismo corte muestra estrías de diferentes edades. Un poema también puede verse como una piedra estriada. En cada una de las capas se halla inscripta, como una edad geológica, una lógica significativa que se sigue sin obstáculos por ciertos tramos, y en otros, la capa se empasta con otras para constituir campos de sentido opacos, donde la lógica adquiere nuevos matices o donde por momentos resuena sin claridad.

Fuera de la linealidad significativa, hay muchas maneras de mirar un poema. Puede verse como una constelación en el sentido estructural que le daba Mallarmé al experimentar con la simultaneidad de los desplazamientos del verso en la página, al experimentar con las variaciones tipográficas y con la musicalidad. Pero, también o más aún, podría verse como constelación significativa, donde cada palabra o cada frase, cada estrella arrastra su propio sentido y, a la vez, esa misma estrella se encuentra inmersa en un campo magnético atrayendo otros sentidos. Dentro de esa constelación, de esa pluralidad imantada por los múltiples objetos que intervienen en la composición, se instala lo opaco. A veces, se visualiza al poema más como una red, donde los hilos se entrelazan con otros formando diferentes significaciones en un tramado de zonas abiertas y cerradas. En esa red, algo del sentido se escapa, está constantemente en fuga y da lugar a las varias lecturas, aunque persista el sostén de la hebra unida a todo el tejido. En esa zona que crea posibilidades de lectura se instala lo opaco.

Estas metáforas retoman o se basan, de algún modo, en las muchas metáforas o metaforizaciones que se han elaborado para capturar la idea de texto. Barthes, Kristeva o Bajtín, por ejemplo, en diferentes trabajos y en diferentes momentos de sus tra-

yectorias, han hablado del texto como tejido, como galaxia de significantes, texto polifónico o de muchas voces entrelazadas, texto como espacio paragramático donde aparece utilizada la noción de grafía o de grafo, aquello que muestra visualmente más que aquello que expresa un sentido.

El poema visto como piedra estriada, constelación, tejido, red, posee un repertorio de asociaciones o maneras de ser visualizado que lo vuelven abierto a los entrecruzamientos, irreductible a lo unívoco. Es por eso que la indicación temática restringida a un único significado, si bien puede ubicar al lector, de manera general, no logra abarcar el fenómeno de comunicación que provoca la lectura de un poema. Hay una corriente que impulsa el sentido, que lleva a la selección de ciertos referentes o a su descarte, que les asigna un significado literal o lo altera, que lo lleva en diferentes direcciones: ya sea en un movimiento ascendente, por ejemplo, en la vitalidad erótica, en el deseo que se reconoce frente a un objeto, o en un movimiento contrario, hacia abajo, en el lamento reconcentrado que cuestiona o intenta deshacerse de ese mismo deseo.

Esa corriente es ubicua; esa economía libidinal, ese *pathos* del poema no se encuentra en un solo lugar, no es la emoción entendida como verbosidad en cierta forma de efusión sentimental, ya que muchas veces una dicción reposada y austera logra mayor caudal emotivo. Tampoco se diría que es la sintaxis como pura combinatoria lingüística, lo cual podría llevar a privilegiar una sintaxis artificiosa por sobre otra más lineal; ni tampoco se halla aisladamente en la sonoridad. Sin embargo, hay un pulso subjetivo que arrastra el discurrir del poema, un mundo afectivizado que a veces se hace visible en su musicalidad; otras, en su sintaxis; otras, en su conceptualidad; otras, en su imaginario; otras, en la transformación de sus referentes objetivos o, la más de las veces, en una combinatoria de todos o varios de estos factores. Hay un pulso que puede seguirse desde los primeros versos, un *tono* que muchas veces prevalece y puede dar la clave del poema en sus primeras frases; un tono que configura su *pathos*, ya sea en la

conmoción erótica o en el dolor, en la ironía o la burla, en un habla neutra o imperturbable, incluso en la frialdad y la distancia emocional.

El tono transforma las palabras: revierte, amplía, debilita sus significados; es la voz que adquieren las palabras, su modulación, su relativo desplazamiento del significado crudo o de diccionario. Implícito en el tono, a veces se puede identificar el volumen o la entonación de la voz: el grito de la consigna política (como en el ejemplo de Lamborghini); la risa abierta, espontánea, o la más cerrada del sarcasmo (como en Thénon); la voz apenas audible del susurro (Ortiz) o la más neutra de una conversación o un modo de la reflexión (Alberto Girri). El tono es un lugar de cruce, una intersección entre la secuencia de palabras y la emoción. El tono produce la fantasmización o subjetivización de las palabras.

Seguir el tono en la lectura silenciosa puede abrir un primer acceso al poema. Ese tono que lo va haciendo, y que puede ser un tono leve o un tono grave, suele ir acompañado por movimientos rítmicos de ascenso o descenso que empujan las frases, las cargan de excitación o de pesar, a veces las hacen más llanas, otras obligan a repensarlas. El tono elige un registro de lengua, más o menos coloquial, más o menos formal; admite o no determinado léxico, determinado tratamiento; convoca con su lógica. Carga o descarga de su significado primero a las palabras, desplaza sus denotaciones y sus connotaciones, abre los contenidos, crea significación, induce un sentido. Lo leve puede identificarse como un movimiento ascendente, hacia una suspensión, como si los significados se llenasen de aire y se volviesen más livianos. Lo grave se manifiesta más comúnmente en un movimiento de descenso, de desplome, de cavado de los contenidos hacia su fondo oscuro, de corrosión de los referentes que son colocados bajo una luz subterránea, de interiores. La levedad y la gravedad tomadas como movimientos opuestos y complementarios suelen aparecer en la línea de sentido del poema para abrir una puerta hacia su lectura.

En la literatura clásica hay dos tipos de voces corales que tienen relación con el origen del género dramático. Por un lado, el coro lírico, simbolizado por las Musas, y, por otro, el coro trágico, simbolizado por las Erinias. Las Musas, diosas de la inspiración, hijas de Mnemosine, diosa de la memoria, están ligadas a Apolo, el dios del sol y de las bellas artes, quien con su lira dirige sus danzas y sus cantos. El sonido de esos cantos es el del universo celeste. Se las puede ver así, como apolíneas, luminosas y armónicas. Leves. Las Erinias, en cambio, son las hijas de la noche, diosas monstruosas y violentas, divinidades subterráneas vinculadas al mundo ctónico, al inframundo. Se las representa con serpientes en su cabellera, llevando en las manos antorchas o látigos. Son persecutorias y acosadoras cuando intentan impartir justicia. Por ejemplo, son las que acosan a Orestes por haber matado a su madre, Clitemnestra, dentro de un enfrentamiento que pone en evidencia la oposición entre los nuevos dioses olímpicos, como Apolo, ligados al nuevo orden de la polis, y antiguas divinidades, más primitivas, como las mismas Erinias, llamadas Furias en el mundo latino. Dice el coro de Erinias en *Las Euménides* de Esquilo, cuando reclama justicia en un pasaje donde resuenan palabras como "delirio" o "extravío", verbos como "encadenar" o "marchitar":

> Sobre la víctima nuestra,
> este canto, que es delirio
> y un extravío mortal
> de la mente, himno de Erinia
> que las almas encadena,
> un himno sin lira que
> va marchitando a los hombres. (pp. 400 y 401)

En otros momentos de la tragedia griega, el canto del coro está más ligado al coro lírico: por ejemplo, en la evocación de hazañas que lo une al vitalismo de los héroes o al hacer reflexiones sobre el amor. Dice el coro en la *Antígona* de Sófocles, enfocando al amor y su fuerza incontrolable que se pasea por todo lo viviente y une, incluso, el mundo humano y el mundo divino:

Amor, invencible en combate,
Amor, que irrumpes en los ganados
que pernoctas en las mejillas de la doncella
y te paseas por el mar y entre
las majadas campestres
y no escapa a ti ninguno
ni de los dioses ni
de los efímeros mortales. (pp. 174 y 175)

La diferencia entre el coro lírico y el coro trágico manifiesta la diferencia entre dos voces, entre dos registros: lo leve y lo grave; y en la poesía contemporánea reaparecen ecos de aquellos coros. En voces cargadas con nuevas palabras que el lenguaje acuña, entre nombres nuevos que designan un mundo transformado u otro mundo muy distante del clásico, reaparecen asimismo con otras modulaciones, sin la estructura originaria: la alabanza, la diatriba, la endecha, la elegía; como cauces expresivos del amor y la violencia, del rechazo y del refugio, del lamento autodestructivo y de la aceptación, de lo leve y de lo grave. Como cauces, ya no formas codificadas, que atraviesan el tiempo.

En *Seis propuestas para el próximo milenio,* Italo Calvino intentaba precisar y definir lo que él consideraba "valores, cualidades o especificidades" de la literatura como legado que ella podía ofrecer al futuro. Decía Calvino: "Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar" (p. 11). Una de esas especificidades era para él la levedad, por la cual tomaba partido y que oponía al peso o a la pesantez.[2] En una de sus novelas, *El*

[2] Para Calvino, las seis especificidades eran levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. La sexta de ellas, consistencia, no fue desarrollada. Calvino muere en septiembre de 1985, cuando se hallaba preparando esta serie de conferencias para la Universidad de Harvard. No alcanza a dar las conferencias ni a escribir la última que figuraba en sus planes.

barón rampante, el protagonista es un niño que un día decide vivir en la copa de los árboles y desde allí construir su propia geografía vital. Así recorre todo el pueblo cruzando de un árbol a otro y se comunica con el resto de los personajes sin bajar a tierra. Del mismo modo, puede observarse otra vez la levedad dentro de su obra, en la arquitectura suspendida de *Las ciudades invisibles*. La extrañeza de estas situaciones y la afirmación de su posibilidad vital conforman el relato. Entre los ejemplos que toma Calvino figuran la poesía de Eugenio Montale y la de Emily Dickinson.

La levedad logra hacer levitar lo dicho, empujar los referentes y soltarlos en otro aire, en otro aliento, hacerlos ir hacia arriba y desasirse de la fuerza gravitatoria terrestre. Lo opuesto a lo leve, lo grave, busca en cambio ir hacia abajo, cavar, desenterrar, seguir el mismo sentido de la fuerza de gravedad. Más allá de la toma de posición de Calvino por la levedad, la gravedad actúa también como un gran desarticulador, como un elemento desfamiliarizador dentro de la poesía, y puede otorgar tanto sentido como lo hace la levedad. Muy frecuentemente, el logro del poema está relacionado con la coexistencia de opuestos, la ambivalencia, el oxímoron, sin solución en uno u otro sentido. Lo leve articulado con lo grave a través de un tono que puede ir y venir, subir o bajar a través de las distintas modulaciones de la voz.

El doble identikit: *Biagioni*

En la producción poética de Amelia Biagioni suelen aparecer claramente en lucha esos dos movimientos opuestos: lo leve y lo grave. En el poema "Cavante, andante", de *Región de fugas* (1995), pueden ubicarse esos movimientos como dos figuras contradictorias: la de la arqueóloga cavante, la de la sedentaria que busca hacia abajo, en su propia fosa y pierde su presente; y la de la andante, la nómada, la exploradora del momento, la que pierde pasado.

A veces
soy la sedentaria.

Arqueóloga en mí hundiéndome,
excavo mi porción de ayer
busco en mi fosa descubriendo
lo que ya fue o no fue
soy predadora de mis restos.

Mientras me desentierro y me descifro
y recuento mi antigüedad,
pasa arriba mi presente y lo pierdo.

Otras veces
me desencorvo con olvido
pierdo el pasado y soy la nómada.

Exploradora del momento que me invade,
remo sobre mi canto (pp. 15 y 16)

Esa esencia doble se manifiesta a través de un yo doble. Este poema se incluye en la primera parte del libro, titulada "Quieto un perfil, veloz el otro", un título que también trabaja con la duplicidad. La sedentaria y la nómada, serían las dos figuras opuestas que conviven en el poema de Biagioni, ascenso y descenso, ir desde el fondo a la cima siguiendo un "remolino", un movimiento en espiral.

En el primer libro de Biagioni, *Sonata de soledad* (1954), puede verse una búsqueda de lo leve, del encuentro liberador de la levedad, a través de ciertos referentes como la ventana en el poema que lleva ese título:

Una ventana y nada más quisiera,
un fervoroso prólogo del vuelo,
[...]
Me bastaría sólo esa ligera

interrupción de muro y desconsuelo
para desvanecerme por el cielo
clara, sonora, libre, verdadera. (1996: 15)

La ventana, metaforizada como "interrupción de muro y desconsuelo" y como "retazo de infinito", es vista como lo que puede contrarrestar la pesadez, la falta de cielo de la ciudad, la falta de consuelo en otro sentido aludido. La acumulación adjetiva del verso final ("clara, sonora, libre, verdadera"), además de ser una característica de estilo en Biagioni, con su secuencia rítmica parece crear el propio vuelo al que está aludiendo. En otro poema de sus primeros libros, la túnica es uno de los referentes que también enuncia la búsqueda de levedad. Dice:

Tuve que andar, para encontrarla
[...]
Hasta volverme una caricia
giradora –en la tierra única–,
maravillosamente inútil. Y al fin voy
de eternidad flameando, con la túnica. (1996: 26)

En el segundo verso citado, la palabra "caricia" se encabalga con el adjetivo "giradora"; la pausa que produce el encabalgamiento dramatiza, pone en acto aquello que dice, el giro de la caricia. Otro de los referentes de la levedad en Biagioni es la torre, relacionada con los edificios torre de Buenos Aires y la sensación de vivir suspendida cuando se habita, por ejemplo, en un piso 13, como ella menciona en cierto poema. En otros poemas, esta búsqueda de levedad es más claramente la aceptación de lo contradictorio, el entrelazado de opuestos.

La voz de Amelia Biagioni se consolida a partir de *Las cacerías* (1976), un libro inflexivo dentro de su producción, donde su escritura es más desafiante; hay ironía y acidez. Bastaría con mencionar como ejemplo una serie de poemas breves, aforismos que en realidad son variaciones sobre refranes populares y que integran una serie agrupada como "Escrituras de rana": Uno

de ellos dice: "De boca cerrada no salen moscas", donde el punto de vista de la rana modifica la percepción del mundo y, por tanto, el sentido de los refranes. Otro: "En donde pongo el ojo/ pongo la mesa", o bien "Más vale araña en tripa que cien volando" (p. 35). El poema más conocido de *Las cacerías* quizás sea "Bosque", sobre todo por sus versos finales: "El universo es un oscuro claro bosque/ donde todo movimiento es cacería" (p. 77). Esos versos resumen una visión del mundo inquietante y que se apoya en el tironeo contradictorio que generan los dos adjetivos de sentido opuesto para el mismo sustantivo. El universo es a la vez la cacería, la oscuridad del bosque; pero también su claridad, una mezcla contradictoria de peligro y luminosidad, la amenaza de ser cazado y la felicidad de errar.

En otro libro, *Las estaciones de Van Gogh*, aparece ese perfil doble ya mencionado en el poema "Cavante, andante", aquí encarnado en la figura del pintor. El poema comienza con una sucesión de adjetivos que marcan la duplicidad: "Noble iracundo humilde herido aciago/ desgarradoramente verdadero". Van Gogh es "El que escribe eternamente a Theo/ cartas o alados planos" para mendigar dinero y "Es el que andante/ -lleva un perfil de azor volando/ sobre sus rastros venideros" (p. 21). Biagioni alude a pasajes de su vida a través de las citas que incluye en el libro, que están tomadas de las cartas que Van Gogh dirige a su hermano Theo. Van Gogh resume una figura doble. Él es el andante, el que alza vuelo, el que pinta sus cuadros al aire libre, el de la mano alada, la pincelada aérea, y es también el exiliado, el desterrado o, como lo llamó Artaud, el suicidado de la sociedad. Van Gogh encarna esa duplicidad que Biagioni ha venido aceptando como visión del mundo humano, pero también como doble *identikit* propio.

El predominio de un tono grave es el que caracteriza la obra de Olga Orozco, una voz grave "ronca y llorada" (como la definía Gelman tomando un verso de la propia Orozco); una voz individualizada como la de una gran cantante. Una voz que se ha construido desde su constante necesidad de ir hacia lo subterráneo, de hurgar a través de elementos mediadores los mundos

sumergidos en un movimiento de descenso. Su voz podría verse como la de una solista salida de esos coros trágicos. En "Para hacer un talismán" explora un mundo subterráneo, el de las muchas pruebas por las que debe pasar "un inocente corazón enamorado" para convertirse en ese objeto mediador, médium entre dos mundos, que es el talismán, y cómo estará expuesto, en su camino, al poder de fuerzas malignas e infernales. Hay toda una primera y larga etapa en la obra de Olga Orozco en la que explora, a través de ese descenso, zonas inciertas y abismales. La magia, la cartomancia forman parte de los "juegos peligrosos" que pueden facilitar la entrada a los mundos invisibles. Hay una segunda etapa en su obra: cuando abandona esos "juegos peligrosos" y aparece, en algunos de sus poemas, un movimiento ascendente, una impregnación mayor con las cosas concretas, de este mundo. Esto es visible en *Con esta boca, en este mundo* (1994) y en sus últimos poemas. En uno de ellos, "Himno de alabanza", puede verse un movimiento ascendente, un tono menos grave, un medio tono, como de plegaria, acentuada por ciertos verbos: "yo te bendigo", "yo te celebro" o "gracias te doy". Aquí, lo material y simple toma a veces el lugar que en su obra suele ocupar lo misterioso y temible. Las cosas concretas, ínfimas incluso, aparecen y sorprenden en estos últimos textos. En "Himno de alabanza" dice, por ejemplo: "Gracias te doy, hormiga [...] y a ti, brizna en el viento [...] y también tú, mi silla" (2009: 154).

Pero la voz que ha individualizado a Olga Orozco es una voz ceremonial capaz de sostener los mundos invisibles que su escritura recorre, una voz oscura y transida como de cantante de tangos, o de *blues* o de *spirituals*. Alejandra Pizarnik titula un poema dedicado a Olga Orozco: "La cantora nocturna". Ese poema transita una voz melancólica en la que el canto es el mediador hacia el agua que calmará la sed. Dice Pizarnik: "su voz corroe la distancia entre la sed y la mano que alcanza el vaso. Ella canta" (1968: 11). La poeta que queda referenciada a través de la dedicatoria es Olga Orozco; pero su canto es también espejo de la voz que enuncia, esa voz nocturna que las imágenes

del poema describen: "la que murió de su vestido azul está cantando" (*ibid.*). La poesía de Pizarnik acentúa también aquí ese casi único elemento que logra desprenderla a ella misma de la muerte: la palabra, la escritura, el canto. Otro elemento que lo logra en sus últimos poemas es la ironía.

El deseo de la palabra en Pizarnik, su búsqueda, constantemente aludida en sus poemas, muchas veces grafica un movimiento descendente y tortuoso: "esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje" (1971: 43) o bien: "Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo palabra por palabra yo escribo la noche" (1968: 13). Sin embargo, la palabra lograda, el encuentro de la palabra es un movimiento ascendente; sólo la palabra consigue mostrar repliegues, consigue bordear lo que se oculta e invisibiliza: "Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa", señala en un poema. Hacer del deseo el cuerpo del poema también conlleva una relación cargada de vida y eros: "Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo [...] infundiéndole al poema mi soplo", dice Pizarnik en "El deseo de la palabra" (1971: 24).

La producción última de Pizarnik como intento de desarticular su propio lenguaje podría mirarse dentro de esta pelea interna con esta voz cavante, la voz de "la endechadora", como ella se autorrefiere. En uno de sus textos en prosa titulado "Tangible ausencia" (1970) dice: "Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. [...] Hablo con la voz que está detrás de la voz y con los mágicos sonidos del lenguaje de la endechadora" (2002: 52). En el final de ese texto dice: "y no quisiera decir más porque todo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble" (p. 53). En el mismo sentido puede leerse una entrada de sus diarios fechada en 1966: "Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incomunicable. Y no obstante no lo deseo ser" (Graziano, *Semblanzas*, p. 278).

Siempre el tironeo, la duda acerca de su voz, su pelea incómoda con el lenguaje: por un lado, la voz nueva pero descono-

cida, donde puede suponerse la referencia a su voz irónica; por otro lado, la voz de "la endechadora". En sus últimos textos, los éditos y los inéditos, no desaparece, sino que sigue con la continuidad de siempre, su voz oscura. Esa voz que conforma el núcleo de su poesía, el andamiaje sin el cual su obra quedaría desarticulada. Es ese gesto extremo de su lírica, su exceso, su lugar precario y carente, el que sostiene su obra, aunque haya otras imágenes de Pizarnik generadas por sus textos paródicos, conocidos de manera póstuma.

Decía Deleuze que "escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso"; escribir es la invención de una lengua que provoca una sensación de extranjería dentro de la propia (1996: 11).[3] Ese devenir que menciona Deleuze se hace visible en los cambios de registro y de tono de Pizarnik. Esa pelea a fondo con el lenguaje se sigue a través de la lectura de sus diarios y de los textos publicados en forma póstuma, donde el humor, la ironía, la parodia intentan quebrar con la voz lírica que le había dado identidad poética.

Susana Thénon: el encuentro de lo leve

Un proceso de escritura comparable puede leerse al confrontar los primeros libros de Susana Thénon y los que fueron reunidos en *Ova completa*, su último libro. Pero a diferencia de lo que ocurre con Pizarnik, la voz que le ha dado mayor identidad y ha individualizado su poesía es la voz irónica desplegada en ese último libro. No obstante, la intensidad que logra en sus comienzos no es para desdeñarse, como podría hacerse si se viese la obra de menor a mayor, dentro de un proceso de mejoramiento progresivo, en un sentido positivista un tanto inapropia-

[3] Dice Deleuze que el escritor "inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*" (1996: 9).

do para aplicar en el arte. En uno de sus primeros libros, *De lugares extraños,* dice Susana Thénon:

Para el que amó desde su encierro
las hojas últimas de un verano,
para el que solitario
se negaron los días y las noches
no hay lugar en un círculo perfecto.

El que busca una fuente no prevista
da con la fuente de la sed, con sus blasones
y vigilias de arena.

Augura y late para nadie el amor
en fortines aislados y carrozas,
en literas sin viento,
en estrechas proas desgobernadas.

Para el que sólo sabe de absoluto,
caminos,
no hay lugar en un círculo perfecto. (1967: 79)

Hay en este poema dos figuras que contrastan: el círculo, que es la figura de la perfección, de lo absoluto, pero también del encierro, y los caminos, la figura que permite el desplazamiento, que podría abrir la línea del círculo y significar un trayecto hacia el afuera, hacia lo desconocido, hacia lo otro. Aunque en el poema las salidas son igualmente agobiantes, buscar una fuente no prevista es encontrar sed y vigilia, no la calma o el descanso. En el epílogo de *Distancias,* Ana María Barrechenea dice que la poesía de Susana Thénon "funda un espacio que, paradójicamente, se abre en líneas de fuga y al mismo tiempo se cierra en circularidad angustiante" (Thénon, 1984: 85). En la línea de fuga que parece trazar la poesía de Thénon y que aparece en este poema, podría leerse lo leve, y en la circularidad angustiante, lo grave. Hay una fuerza centrífuga, que escapa de su centro, un yo inmo-

vilizado que vislumbra lo otro, incluso la posibilidad de abandono de un orden perfecto, un tipo de orden que podría relacionarse con un orden establecido, de statu quo, en el que el yo poético no tiene ubicación. Hay una fuerza centrífuga de abandono y una fuerza opuesta centrípeta, que tiende hacia su centro como la fuerza de gravedad terrestre, que asocia lo grave. Se mencionan allí elementos metafóricos asociados a lo grave: "fortines aislados", "literas sin viento" y "proas desgobernadas", los cuales asocian en su negación elementos contrarios, posibles propiciadores de una fuga como el viento o la proa con un rumbo. Son referentes asociados al viaje que crearían lo leve: las carrozas, las literas, los barcos.

Las dos fuerzas están allí como posibilidad e imposibilidad. Hacia el final parece marcarse un desbalance hacia los caminos, la salida del encierro angustiante, la salida del posible círculo perfecto u orden establecido; un viaje sería así, por contraposición, lo imperfecto, la búsqueda de lo otro, de lo desconocido.

En otro poema de su primera época dice Thénon:

Me está dado mirarte
con amor en la ausencia:

déjate amar en tu rincón, en tu quietud
de muérdago silvestre.

En mis tierras germina lo imposible:
tú tienes para mí un país de reposo.

Yo respiro si quieren, si me dejan:
tú tienes para mí una bebida que ignoras.

Te encuentro y te acompaño
de negro y oro por caminos ajenos.

Soy dos ojos brillantes,
de miedo de no verte, ya ciegos. (1967: 15 y 16)

El negro y el oro son los dos elementos que contrastan, la oscuridad y el brillo, lo que enceguece y lo que alumbra. También aquí lo leve y lo grave tironeando. Se marca el encierro y una salida de ese encierro, el encuentro de un otro a quien se acompaña; pero aquello que se halla en el camino no es pura felicidad, sino una emoción más compleja, algo que tiene un impedimento, algún obstáculo en sí mismo. Dice Thénon: "Me está dado mirarte con amor/ en la ausencia" (p. 15), aunque en ese otro se avizore "un país de reposo", una bebida que se desea. Hay una imagen final en la que el oro y el negro se funden a través de la propia mirada, donde los ojos brillan y a la vez enceguecen en el miedo a la pérdida.

> Soy dos ojos brillantes,
> de miedo de no verte, ya ciegos. (1967: 16)

Una imagen breve que logra resumir la angustia y la felicidad que provoca el objeto amado transformando al yo en "dos ojos", una metáfora de sustitución del yo por los ojos, que crea una situación dramática, el drama de la espera y de la entrega. Y esto es lo leve y lo grave visto desde el sentimiento amoroso; el amor no es grave ni leve, no es negro ni oro, es ambas cosas a la vez: es grave y es leve, es oro y es negro, da luz y enceguece. Una poderosa imagen, en este final.

De lugares extraños (1967) es un libro que se ubica en una primera etapa de producción poética de la autora sorprendentemente lírica y que es la que menos lectura ha recibido. Su obra se hace más conocida a partir de *Distancias* (1984), su libro siguiente, aunque entre uno y otro hay un intervalo de más de 15 años sin publicar. Durante ese intervalo, Thénon se dedica sobre todo a la fotografía. En esa segunda etapa, que comienza con *Distancias* y se cristaliza en *Ova completa* (1987), la poética de Susana Thénon gira hacia un tipo de escritura en la que incorpora como elementos constitutivos del poema el lenguaje coloquial y la ironía. La mezcla de varias voces casi como partituras corales,

la mezcla de un registro discursivo coloquial, lunfardo incluso, que generalmente contrasta con un lenguaje culto, artificioso y alambicado, o mal llamado literario, al que parodia.

A esa segunda época de Thénon estrechamente ligada al cambio de tono pertenece "¿Por qué grita esa mujer?", incluido en *Ova completa*.

¿por qué grita esa mujer?
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer?
andá a saber

esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber
mirá qué flores bonitas
¿por qué grita?
jacintos margaritas
¿por qué? (1987: 7)

El lenguaje coloquial irrumpe a través de esa otra voz, que marcada en bastardilla dialoga con la que aparece al principio, marcada con la letra de imprenta común. La segunda voz interlocutora es una voz despreocupada, irónica; en cambio, la primera podría asociarse a la de los poemas anteriores, pero que puesta aquí en este diálogo aleja y desarticula del poema una posible dicción lírica.

El elemento visual ya ha cobrado importancia en su poesía, y aquí puede verse, en alguna medida, con extensos espacios entre una palabra y otra que le sigue, un hueco que también va generando sentido como lo hace la palabra. También el cambio en la tipografía es un elemento formal, pero generador de sentido. La página se transforma: ya no es sólo un blanco donde se escriben palabras, sino que es también un plano, un espacio de dos dimensiones donde se dibuja el poema. Hacia el final se acentúa el uso de los blancos, como si no hubiese respuesta a los gritos de esa mujer:

y esa mujer
¿y estaba loca esa mujer?

ya no grita

(¿y te acordás de esa mujer?) (1987: 8)

El uso de los paréntesis se desvincula un tanto del uso común que tiene como signo de puntuación al ampliar su sentido. Los paréntesis grafican un encierro, grafican un olvido, grafican la impotencia o la falta de iniciativa para hacer algo frente a los gritos de una otra.

Los concretistas brasileños que en los años sesenta constituyeron una de las vanguardias más importantes en América Latina definían a la poesía con una palabra que es también un neologismo, y que tomaban de Joyce; la poesía era para ellos "verbivocovisual". Se distinguen en esa palabra los tres aspectos con los que trabaja el poema: el verbo o el lenguaje, lo vocal o sonoro, y lo visual o el uso del espacio dentro del poema. El poema se entiende como montaje y superposición de esos tres planos a los que se les asigna la misma importancia; no hay subordinación de uno a otro. Decía Augusto de Campos: "Se trata de una utilización dinámica de los recursos tipográficos, ya impotentes en su rutina, que pasan a servir a toda la gama de inflexiones de la que es capaz el pensamiento poético liberado del engrillamiento (del aprisionamiento) formal sintáctico-silogístico" (1965: 16; la traducción me pertenece). Los concretistas retomaban una larga tradición de la poesía de vanguardia que podría situarse a partir de los *Caligramas* de Apollinaire, de la concepción de Mallarmé sobre el poema como constelación, posturas que generaron nuevas concepciones acerca de la "forma" poética.

En la poesía última de Susana Thénon se observa un cierto trabajo con el espacio, con el uso de tipografías y con la mezcla de discursos o registros que ponen a jugar al mismo tiempo lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico. Efectos muchas veces de dis-

tanciamiento de los enunciados definitivos y tajantes que también marcan una distancia con su poesía anterior o su poesía primera.

En la mayoría de los poemas de *Ova completa*, la ironía y el efecto de humor aparecen más abiertamente. Lo mismo sucede en un poema publicado en *Diario de poesía* en 1988 e incluido en *La morada imposible* con el título de "La despoetada (muerte convencional)". Dice Thénon al comienzo del poema:

¿quién soy yo
que me vuelvo alegoría?

Poesía
que no eres tú
y soy yo
bajo este peplo de marmolería

curda
curda
y oleosa
flaca
y sin nombre
y llena de adjetivo
desverbada (Thénon, 2004: 136)

En este poema, Susana Thénon está jugando con la figura del poeta (o la poeta) ubicado en una tradición de poesía rimada (marmolería y alegoría), en una tradición modernista rubendariana con su bagaje capaz de incluir en su léxico una expresión como peplo o una alusión a los mármoles. Si se piensa en el léxico de *De lugares extraños* (palabras como literas o carrozas), también estaría ironizando sobre sí misma. Está jugando, además, con el antológico verso de Bécquer "poesía eres tú", y seguramente retomando la referencia al poeta romántico español, pero en el sentido inverso dado por la poeta mexicana Rosario Castellanos en el título de su libro: *Poesía no eres tú*. La mezcla

de registros de lengua, la creación de un neologismo como "desverbada", llena de adjetivos y carente de verbo, o sin posibilidad de acción, son elementos que van tejiendo el decir irónico del poema, donde la poeta mujer no puede serlo y es, en consecuencia, una "despoetada", una no poeta, una despechada, podría inferirse dada la asociación fónica que genera el neologismo de Thénon.

Los recursos de Thénon en su segunda época son la ironía, la parodia, la creación de un pliegue lingüístico muchas veces provocado o acentuado por el uso de variantes tipográficas, la creación de sentido a través de la disposición espacial de los versos. Si la cercanía de objeto puede asociarse a una dicción lírica y la distancia a una dicción irónica, podría considerarse que la oscilación de una y otra dicción en su poesía pueden estar vinculadas a la fotografía, a la composición fotográfica y sus desplazamientos. La cercanía o la lejanía del objeto es, junto con la luz, la problemática básica de la fotografía, y la fotografía es la profesión que Thénon adopta a partir de 1971. El ajuste del *zoom* en una cámara para acercar o alejar el objeto puede asociarse a la mirada del poeta que acerca o aleja ese objeto y cambia, así, la perspectiva sobre lo que enfoca. La ironía es un efecto de alejamiento que vuelve lo dicho más leve, pero no es el único recurso. Hay una foto de Thénon tomada a la bailarina Iris Scaccheri, incluida en la tapa de su libro *Distancias,* donde en la crudeza del blanco y del negro aparecen dos líneas paralelas proyectadas hacia arriba, una especie de escalera creada por la luz que Scaccheri se dispone a ascender con los brazos hacia atrás, en actitud de vuelo. Un gesto en el que puede observarse la búsqueda también de levedad en esa dirección de ascenso. En ese instante de la danza detenida por la imagen podría situarse la búsqueda de una lírica, lejos de la ironía.

Se podría agregar, por último, que más allá de los tonos que configuran cada poema, la realización del poema como acto de escritura, como hacer que empuja a quien escribe, que lo saca fuera de sí a través del lenguaje, se asocia más con un gesto de

levedad que de gravedad. Decía Octavio Paz que el poema escapa de la sucesión histórica a través de un instante privilegiado, mediante el cual trasciende la historia aunque esté atado a ella inexorablemente, porque hay en el poema "una particularidad irreductible". Paz agregaba: "El poema traza una raya que separa el instante privilegiado de la corriente temporal" (p. 186). En ese despegue del poema del tiempo sucesivo, en ese tiempo discontinuo, ascendente, donde el poema logra su plasmación, reside una posibilidad de levedad que es la realización del poema mismo. Un lugar donde, más allá de lo enunciado que puede ser grave, el logro de decir implica la ganancia del texto y, con ella, una afirmación vital para quien escribe y suscribe.

Obras citadas

Biagioni, Amelia (1976), *Las cacerías*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (1984), *Las estaciones de Van Gogh*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (1995), *Región de fugas*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (1996), *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Calvino, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

De Campos, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos (1965), *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, San Pablo, Invenção.

Deleuze, Pilles (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.

Eagleton, Terry (2007), *How to Read a Poem*, Malden (MA), Blackwell Publishing.

Esquilo (2003), *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.

Gelman, Juan (1989), *Carta a mi madre*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Graziano, Frank (1992), *Semblanza*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hirsch, Edward (1999), *How to Read a Poem. And Fall in Love with Poetry*, Nueva York, Harcourt Brace and Company.

LAMBORGHINI, Leónidas (1989), *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
OROZCO, Olga (1994), *Con esta boca, en este mundo*, Buenos Aires, Sudamericana.
— (2009), *Últimos poemas*, Barcelona, Bruguera.
ORTIZ, Juan L. (1996), *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
PADELETTI, Hugo (1999), *La atención. Obra reunida, poemas verbales-poemas plásticos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
PAZ, Octavio (1956), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
PIZARNIK, Alejandra (1968), *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana.
— (1971), *El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI.
— (1990), *Obra completa*, Buenos Aires, Corregidor.
— (2002), *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.
SÓFOCLES (2001), *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
THÉNON, Susana (1967), *De lugares extraños*, Buenos Aires, Carmina.
— (1984), *Distancias*, Buenos Aires, Torres Agüero.
— (1987), *Ova completa*, Buenos Aires, Sudamericana.
— (2001), *La morada imposible*, tomo 1, Buenos Aires, Corregidor.
— (2004), *La morada imposible*, tomo 2, Buenos Aires, Corregidor.
VIEL TEMPERLEY, Héctor (2003), *Obra completa*, Buenos Aires, Del Dock.

V. Poesía, posición del yo y la visualidad del *shōji*. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco

Desde la primera palabra elegida para decir, un poema establece una relación de cercanía o distancia con su objeto, proximidad o alejamiento que implica una posibilidad del yo. El yo lírico –afirma Käte Hamburger–, a diferencia del yo ficcional, es decir, el que construye la narrativa o el drama, es un sujeto de enunciación, no de enunciado; cuando dice: "yo" no es un personaje el que habla.[1] Quien escribe el poema parece elegir con el primer trazo, con la primera inflexión de palabras, una ubicación del yo como quien ajusta una lente y le otorga a su objeto un foco, nítido, borroso, un primer o un segundo plano, una luz más tenue, más brillante o más sombría. El yo de enunciación se posiciona de diferentes maneras en el poema, y no es tan simple identificar su presencia o relativa ausencia, incluso su distancia, a través del uso de la primera persona (tradicionalmente confesional) o de la tercera (más distante). Tampoco es tan fácil borrar ese yo detrás de las instancias anónimas, de los escondites impersonales, de los disfraces de un otro o de los efectos de la heteronimia.

A través de los textos de tres poetas argentinos (Ortiz, Gelman, Orozco), en particular, pueden leerse posibles variantes en la posición del yo. Ha sido ésta una problemática poco reconocida,[2] en parte por la reducción que, en ese sentido, ejer-

[1] Hamburger, quien analiza detenidamente el tema, afirma: "El tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo" (p. 158).

[2] Uno de los trabajos críticos que se acerca a esta problemática, desde la

cieron la crítica estructuralista y la postestructuralista, al recortar del texto literario a su productor, y también el *new criticism*, que al tratar de focalizar una lectura inmanente de los textos, consideró al yo poético como una convención.[3] El concepto de sujeto de enunciación, tomado por Hamburger para caracterizar la poesía, y que como ha reconocido Genette ha sido debatido y resistido, permite reconectar la relación sujeto-objeto. Va más allá incluso, al considerar a la lírica como "enunciado de realidad", aunque no producido para actuar de manera directa sobre la realidad y diferenciado así de los enunciados que sirven para la comunicación inmediata.[4] Ligar el yo poético a los problemas de enunciación permite reconectar algunos aspectos subjetivos a la lectura de los textos. Lejos de establecer conjeturas para el trazado de una biografía personal o establecer una verdad literaria basada en una verdad biográfica, se trataría de leer el grado de distancia que el poeta establece con su objeto a través de la ubicación del yo poético. Si se lo considera una convención o se lo recorta, se lo condena a la fijeza, a la exclusión de cualquier proceso; pero si se observan sus movimientos, este yo relacionado con un yo de origen se vuelve una instancia dinámica de la construcción poética. Hay alguien allí, en el poema, pero su visibilidad es opaca, está mediatizada por el lenguaje que se descorre activo como esos paneles corredizos de papel llamados *shōji* en las antiguas casas japonesas, ahora reemplazados por el cristal. Lo que se ve del inasible yo a través del poema, la figura que queda detrás del *shōji*, es una sombra moviéndose en la casa del lenguaje, tan opaca como la que se impregna en ese papel de Oriente.

---

idea de *personae* o máscara, concepto que se considera fundamental en la poesía contemporánea, es el de Antonio Carreño (1982).

[3] René Wellek y Austin Warren ven la obra del poeta como una "convencionalización dramática" de la propia vida (p. 79).

[4] En el prefacio a la edición francesa del citado libro de Hamburger, Genette menciona, entre otros puntos provocadores y generadores de controversia generados por esta obra, "la caracterización del poema como enunciado de realidad" (Gérard Genette, "*Préface*", en Käte Hamburger, *Logiques des Genres Litteraires*, París, Seuil, 1977, p. 7; la traducción me pertenece).

En la poesía contemporánea, principalmente, la ubicación del sujeto en la manera de visualizar su objeto puede mantenerse o puede descentrarse y buscar otro foco en el transcurso de un mismo poema, creando una ambigüedad de enunciación que, a veces, impide leer la construcción subjetiva. Cuando, en su "Poema conjetural", Borges dice: "Al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano", el "yo", Francisco Narciso de Laprida, hombre de leyes, que enuncia al comienzo se ha transformado. Sobre ese yo se encabalga la voz de Borges, se encima, se sobreimprime su autor produciendo otro texto. Enlazado con otros versos del mismo poema como: "Vencen los bárbaros, los gauchos vencen", aquel pasaje de Borges produce un desplazamiento enunciativo desde un poema proyectado sobre la primera persona de un personaje, recurso que supone un distanciamiento del yo lírico tradicional. El poema, entonces, deja de ser sólo enunciado atribuido a un personaje histórico y se carga con una pincelada subjetiva que lo hace resonar bajo otra realidad. El yo gramatical se fisura sin garantías de identidad; se acerca tanto a Borges y a sus conflictivas relaciones con el peronismo que casi deja de ser Laprida. Ahora la amenaza de los bárbaros es menos lejana, se aproxima al yo que enuncia como "el íntimo cuchillo en la garganta" que cierra el poema. El yo poético deja al hombre de leyes Laprida y pasa al hombre de letras que es Borges.[5] Cuando se dice que el yo poético es una construc-

[5] El poema está fechado en 1943, pero es incluido en un libro bastante después, en *El otro, el mismo*, de 1964. La primera fecha, 1943, está ligada al surgimiento del peronismo como movimiento. Perón, desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, lleva adelante una política a favor de las reivindicaciones salariales de los trabajadores y comienza entonces a ser visto como "demagogo y populista" por los sectores que, dos años más tarde, en 1945, intentarán impedir su ascenso a la presidencia. En 1942, Borges había publicado, en colaboración con Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Al referirse a este libro, Andrés Avellaneda insiste en la formación en esta etapa de una matriz ideológica, a través de la sátira y la desvalorización de los grupos políticos formados por sectores obreros de bajos recursos. Afirma, por ejemplo, que "algunos relatos de la serie ya

ción, generalmente se alude al trabajo constructivo representado exclusivamente por la búsqueda de lenguaje; se visualiza a un autor que pelea su registro de lengua en el poema. El yo poético es una construcción en ese sentido, pero necesita reenlazar a esa construcción la ubicación que logra dar al yo de quien escribe y sus desplazamientos en el texto. Se trataría de reenlazar un yo poético que no se abstrae de un yo subjetivo, de un yo de origen,[6] que está anclado en el campo de experiencia, en el campo de percepción de ese sujeto, en su memoria emotiva y en los tironeos y avatares de su subjetividad.

Decía Alberto Girri en un poema: "Preguntarse, cada tanto/ Qué hacer/ del viejo yo lírico" (p. 188). Girri, quien precisamente buscaba en su poesía la dicción impersonal y el distanciamiento del yo lírico, reflexionaba sobre su búsqueda y sus elecciones haciendo explícito su diálogo con "el otro", con "el viejo yo lírico", donde podrían agregarse referencias en sus textos, particularmente a los románticos ingleses (Keats, Byron, Shelley).[7] Por su parte, al analizar poesía lírica específicamente, Hamburger señalaba que: "Los enunciados han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto" (1995: 168), de manera que la realidad objetiva se transforma en realidad vivencial subjetiva. Un poema lírico, más que otras formas literarias, invita al lector a revivenciar más que a recibir enunciados. La idea de yo lírico tradicional, a la que aluden tanto Girri como Hambuger, aquel yo ligado al canto: la alabanza, la elegía, constituye un punto de referencia ineludible para hablar luego del yo poético, y reconstruir las variantes y descentramientos que la poesía moderna ha ido experimentando.

---

habían sugerido el sur como región de oprobio y fuente de negatividad en 1942" (p. 89).

[6] En relación con el "yo de origen", Hamburger señala: "Ese concepto designa el punto cero ocupado por el yo, vivencial o enunciativo, origen del sistema de coordenadas espacio-temporales" (p. 55).

[7] Se pueden mencionar, por ejemplo, los títulos de dos poemas: "A un lector de Keats" (*Envíos*, 1967) y "Byron revisited" (*El ojo*, 1963).

La obra de Juan L. Ortiz constituye una de las mayores experiencias líricas en la poesía argentina contemporánea.[8] En la poesía de Juanele, la posición del yo dentro del poema se sitúa ya desde la grafía, el tipo de letra con un cuerpo pequeño, que su autor elegía cuando enviaba sus poemas a la imprenta. Una posición del yo definida también por las frecuentes preguntas que aparecen en sus textos, más inquietantes a veces con el signo de interrogación sólo en el cierre; preguntas que "modulan el discurso" del poema.[9] Una posición del yo ligada al retiro, al alejamiento del gran centro cultural representado por la ciudad de Buenos Aires y a su vida en la provincia de Entre Ríos. "Deja las letras y deja la ciudad.../ Vamos a buscar, amigo, a la virgen del aire", decía en uno de sus poemas más conocidos. La experiencia subjetiva era ya enunciada en un poema de su primera época:

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.

Regresaba
–¿Era yo el que regresaba?–

[8] Ortiz edita su primer libro *El agua y la noche* en 1933. Su producción poética abarca trece libros de poesía que constituyeron los tres tomos de *En el aura del sauce*, publicado en 1971. Sus obras completas fueron editadas póstumamente.

[9] Héctor Piccoli y Roberto Retamoso dicen que la pregunta "modula no sólo el verso y segmentos sintagmáticos mayores, estrofas enteras, sino aun el discurso mismo" (p. 177).

en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (p. 229)

Hay un yo creado por el poema en la medida en que puede dar cuenta de una experiencia singular. En este poema, una pregunta se ubica en el centro del texto: "¿Era yo el que regresaba?", una duda que indica una transformación del yo. Hay un extrañamiento de sí después de haber estado junto al río y es en el regreso cuando siente que el río forma parte de sí. Éste es el "yo" del canto y la exaltación reservada e íntima, es un yo que se hace río; un yo que se funde con su objeto y forma con él un único campo de fuerza. Atravesada su materia verbal por el objeto, la palabra se transforma y el sujeto, en un grado máximo de cercanía, es extrañamiento frente a sí mismo, ofrecimiento y entrega: "Me atravesaba un río, me atravesaba un río!". El yo comulga aquí con su objeto y, en su goce sin reservas, desnuda su extremo lirismo. Decía Alfredo Veiravé que este poema, en relación con la poesía y la vida del poeta, "condensa el cambio, la transmutación de la personalidad y del yo, transformados, metamorfoseados, enriquecidos en la relación de la naturaleza y el paisaje" (p. 103). El poema fue incluido en *El ángel inclinado* (1938), que es su tercer libro. No aparece todavía aquí esa presentación casi pictórica que acercará su poesía a la visualidad y la espacialidad de un ideograma chino, cuando el dibujo del poema adquiere bordes irregulares, es sacado de los márgenes a través de los desplazamientos del verso. En este poema aparece, como la inscripción de un suceso, un momento en el que el yo

poético se identifica plenamente con el río. Una identificación que irá radicalizándose en su poesía, haciéndose una con su lenguaje poético. Aquí está el germen del poema-río, referencia que se ha hecho habitual para hablar de su poesía y que es una idea que se encuentra explícitamente enunciada por Juanele. En un poema posterior incluido en *El álamo y el viento* (1947) dice: "Me has sorprendido diciéndome, amigo,/ que 'mi poesía'/ debe parecerse al río que no terminaré nunca, nunca, de decir...". El poema-río implica un sentido fluido de la composición poética, una sintaxis abierta, cada vez más agramatical, en cuyas flexibilizadas estructuras el poeta va incorporando más y más percepciones referidas a la naturaleza, en general, y crea la sensación de poder seguir indefinidamente en esa incorporación. El poema "Gualeguay", que es sin duda un poema-río, incluso es considerado por su extensión un libro en sí mismo, hace el agregado de "fragmento" junto a su título y al final indica "continuará". No hay comienzo ni fin para el poema, que es extensión, apertura, posibilidad infinita de decir.

La necesidad de cuestionamiento de lo que se ha considerado como la unicidad del yo, es decir, de una única y, a veces, omnipotente voz autorial, puede verse a través del uso del recurso de la heteronimia en Juan Gelman. Este recurso que implica el desplazamiento del nombre del autor, la borradura de la autoría, a través de la creación de un autor ficticio, produce un distanciamiento máximo del yo poético en relación con su objeto.[10] En *Cólera buey* (1971), Gelman incluye por primera vez dos heterónimos: John Wendell y Yamanokuchi Ando.[11] En *Traduccio-*

[10] Un estudio más general sobre este aspecto puede encontrarse en María del Carmen Sillato (1996).

[11] *Cólera buey*, Buenos Aires, Losada, 1971. Gelman agrega en esta edición dos heterónimos. Ellos son: "Traducciones I. Los poemas de John Wendell (1965-1968)" y "Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi Ando (1868)". No figuran en la primera edición, que es de 1964, publicada en La Habana por la editorial Tertulia. Posteriormente aparecerán en la obra de Gelman otros heterónimos como josé galván y julio grecco.

nes III. Los poemas de Sidney West (1968-1969), editado en 1969, antes que la versión aumentada de *Cólera buey*, incluye: "Lamento por el sapo de Stanley Hook". Dice el poema:

> stanley hook llegó a Melody Spring un jueves de noche con un
> [sapo en la mano
> "oh sapo" le decía "sapito mío íntimo mortal y moral y coral
> no preocupado por esta finitud
> no sacudido por triste condición furiosa" le decía
>
> "oh caballito cantor de la humedad oh pedazo esmeralda"
> le decía stanley hook al sapo que llevaba en la mano
> más allá de accidentes geográficos sociológicos demográficos
> [climáticos
> más allá de cualquiera condición
>
> "oye mío" decía "hay muerte y vida día y noche sombra y luz"
> decía stanley hook "y sin embargo te amo sapo
> como amaba a las rosas tempranas esa mujer de Lesbos [...]" (p. 23)

El poema hace referencia al día en que este personaje, stanley hook, muere, y que es precisamente el día en que llega a Melody Spring, un pueblo ficticio donde confluyen todos los personajes que se mencionan en los poemas del libro. El conjunto de poemas son "lamentos", así se titulan, y la muerte de alguien está implicada en ellos. Se ha visto en *Los poemas de Sidney West* una influencia de la *Antología de Spoon River* (1915), de Edgar Lee Masters, donde en cada poema los personajes hablan desde su tumba y han vivido en ese pueblito llamado Spoon River. La diferencia del uso de la primera persona en Masters aleja la experiencia de Gelman, que usa la tercera persona, mediatizada más aún por el heterónimo.

La lejanía cultural se plantea desde el comienzo del poema de Gelman con el uso de nombres en inglés, producto de la supuesta traducción, la mezcla de arcaísmos ("cualquiera condición") y un léxico que proviene de las ciencias socia-

les y naturales ("accidentes geográficos sociológicos demográficos climáticos"). Esta mezcla de registros discursivos crea cierta extrañeza. La lengua poética se desfamiliariza como si se tratase de una traducción cuyo discurso no ha terminado de cristalizar. Pero, además, ciertos elementos que Gelman coloca en el pasaje citado permiten ver en este personaje, stanley hook, la imagen de un poeta lírico-romántico ironizada (alguien que dice amar a un sapo y construye apóstrofes metafóricos como: "oh caballito cantor de la humedad"). Esta imagen, esta figura de poeta, ridícula por momentos, puede en otros cargarse de ternura: "íntimo, mortal y moral y coral", y descargarse de burla, como ocurre cuando menciona a "esa mujer de Lesbos", una manera de aludir a Safo creando un epíteto. Podrían relacionarse, además, los atributos de ese sapito ("íntimo, mortal y moral y coral") con ciertas características con las que el poeta lírico-romántico impregna su objeto: intimidad, conciencia de muerte, moralidad en relación con una ética o una ideología política y canto, tal vez en el sentido de ritmo y musicalidad rimada, elementos que pueden ser asociados debido al uso de otro tipo de repetición de sonidos: la aliteración en los tres últimos adjetivos.

Casualidad o intertexto, la muerte de stanley hook se produce un día jueves, como en el famoso poema de César Vallejo: "Me moriré en París –y no me corro–/ tal vez un jueves, como es hoy, de otoño". La admiración manifiesta que Gelman siente por Vallejo,[12] la influencia que el poeta peruano ejerció sobre su poesía no impiden que en esta etapa quiera también distanciarse, quizás de ese tono vallejiano grave y denso. El poema de Vallejo vuelve a hablar del día jueves al final, y el de Gelman hace lo mismo cuando dice que, una vez muerto stanley hook, "el

[12] Muchas veces en su poesía Gelman menciona a Vallejo explícitamente. Dice en un poema posterior al aquí analizado y atribuido a otro heterónimo, josé galván: "de césar vallejo caen caminos para que los pies de la poesía caminen" (1986: 102).

sapo seguía con el jueves". Podría afirmarse que Gelman ironiza en este "lamento" una figura de poeta de la que él mismo quiere escapar, en la que él mismo no quiere cristalizar y que podría también identificarse con el Gelman de sus primeros libros, por ejemplo, el de *Violín y otras cuestiones* (1956), donde la ternura aparece menos distanciada: "Niño, tus cuatro letras de ternura viven en mí" (p. 12). Él mismo dice en un reportaje que, cuando comienza a experimentar con los heterónimos, lo hace para cortar con el intimismo en el que sentía estaba cayendo su poesía: "mi poesía se estaba volviendo muy íntima".[13] Gelman está ensayando nuevas manera de posicionar el yo en su poesía, un yo que por ejemplo puede incluir la ironía sin perder ternura.

Desde el epígrafe de *Los poemas de Sidney West* puede leerse una teoría de la escritura: "La traducción ¿es traición?/ la poesía ¿es traducción?". Preguntas éstas que se completan con otra implícita: la poesía ¿es traición? Gelman traiciona la idea de autor de un texto creando un heterónimo y falsificando su identidad al colocarse él (Juan Gelman) como traductor de los poemas de ese autor. Traiciona un tipo de poesía sentimental, lírico-romántica, pero también un tipo de poesía de molde mimético que debe comprometerse con una realidad social; Gelman se niega aquí a hacer ese tipo de poesía política cercana al panfleto y a la propaganda, como si estuviese dando una respuesta textual a las discusiones sobre arte que surgen en la Argentina de esa época entre los sectores intelectuales de izquierda. La referencia a la realidad política es evidente, aunque oblicua, en otro momento del poema:

[13] "Efectivamente, cuando empecé con el inglés [se refiere a su primer heterónimo: John Wendell], fue para *extrañarme* de algo que me estaba ocurriendo (*extrañarme* lo digo en el sentido brechtiano), porque mi poesía se estaba volviendo muy íntima. [...] en ese momento me había ido del Partido Comunista, absolutamente convencido de su derechismo; la situación política del país seguía aparentemente sin salida, o mejor dicho sin fuerzas que propusieran una salida" (Benedetti, 1972: 229).

"oye sapo" decía mostrándole el suelo
"los parientes de abajo también están divididos y ni siquiera se
[hablan"
decía stanley hook "qué bárbara tristeza" decía ante el asombro
[popular
los brillos del silencio popular
que se ponía como un sol" (1969: 23 y 24)

Esos "parientes de abajo", con el uso del deíctico ("los de abajo") que está fuertemente connotado, y el adjetivo "popular" repitiéndose, un tanto descontextualizadamente en el contexto que crea Melody Spring, pueden leerse como referencias a la situación política argentina en los años 1968 y 1969 bajo la dictadura militar de Onganía.[14] La referencia no la hace un sujeto pragmático, el yo de un discurso político, por ejemplo, sino un yo poético que "no trata de desempeñar ninguna función en un contexto de realidad, objetivo" (Hamburguer, 1995: 179). El distanciamiento del yo poético en este poema está ironizando una imagen de poeta en la que se puede ver al propio Gelman escapando de cierta manera de hacer poesía que se asocia a la de sus primeros libros y está negando, además, una forma programática de hacer poesía política.

Puede leerse una revisión de su poesía en esta etapa, una reconstrucción del yo poético que se descentra de una voz autorial única y monocorde, ante la duda y el rechazo de la propia identidad como "poeta íntimo". Esta molestia con la propia voz autorial y su replanteo se realiza dentro de los textos, a través de un "fingimiento", el del heterónimo. Decía Fernando Pessoa en uno de sus poemas siempre citados en consonancia con su poética: "El poeta es un fingidor/ finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de veras siente".[15] En Gel-

[14] Los trabajadores estaban divididos: un grupo se separa de la Confederación General del Trabajo (CGT) y forma otra, llamada CGT de los Argentinos. Por otro lado, las fuerza políticas de izquierda y los grupos guerrilleros registran marcadas divisiones entre peronistas y marxistas.

[15] A partir de 1912, el poeta portugués Fernando Pessoa comienza a tra-

man, a través de esta operatoria poética puede verse, además, cómo la identidad autorial se disgrega como esencia y se transforma en la continua búsqueda de un yo como un otro; es decir, una máscara que dramatiza (esconde y muestra) la búsqueda del poeta.

Puede asimismo contrastarse la ubicación del yo poético en estos dos poetas con la que aparece en un poema de Olga Orozco, en el que hay una puesta muy compleja del sujeto enunciativo, no un simplificado y desprestigiado yo romántico, como suele verse con cierta superficialidad cuando se hace referencia a su poesía.

En el poema que titula precisamente "Olga Orozco", dice la voz poética:

> Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.
> Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,
> el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas,
> la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y
> [alucinaciones (1997: 44)

Con este inicio, el yo poético intencionalmente se explicita como persona biográfica; su referente es ella misma, la autora. Éste es el último poema de un libro titulado *Las muertes* (1951), donde quienes hablan desde su muerte son, en su mayoría, personajes literarios. En el primer verso, el poema instala el yo reforzado con el nombre y el apellido de la autora, y en este modo de enunciar, resuena otro género discursivo: el epitafio. El poema se sobrescribe sobre la base de un enunciado fijo que proviene del epitafio y que constituye una de las fórmulas expresivas para iniciarse, "Yo..." y a continuación el nombre de quien ha muerto. Otra de esas fórmulas es: "Aquí yace...". En otros poemas del

---

bajar con la creación de sus heterónimos (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares), con los que transforma el discurso de la poesía contemporánea.

mismo libro, Olga Orozco utiliza el yo más el nombre del personaje que habla: "Yo, James Waitt", personaje de Joseph Conrad, o bien: "Yo fui Gail Hightower", personaje de William Faulkner. El epitafio es la forma sobre la que se estructura todo el libro, que se cierra con el epitafio de su autora. El "yo, Olga Orozco" es repetición de una forma sobre cuya redundancia se trama un desvío, se construye el discurso poético. En ese desvío no hay tumba ni muerte real, sino "túmulo incierto". El poema parte de la materia gastada y redundante (la fórmula, la obligada información del epitafio, las propias estructuras de la lengua), pero acontece como poema en la fuga de esa materia. Emerge de la redundancia enunciativa y sucede, en el desorden de lo imprevisible, en la entropía de lo no dicho. Un desorden creado por el "túmulo incierto". Cuando Olga Orozco publica éste, su segundo libro,[16] tiene 31 años; su muerte física no estaba cerca. El poema ficcionaliza la propia muerte, puesta en el mismo nivel que la de los otros personajes literarios. Impregna de ficción la propia muerte y, al ensayar un epitafio para los personajes ficcionales, los acerca, a su vez, a los ritos y las ceremonias de la muerte humana. La muerte es aquí la conciencia de muerte que escinde al yo y que es un tópico romántico. Una conciencia de muerte que, considerando el conjunto de poemas del libro, se refracta en el juego de espejos creado por los personajes ficcionales.

El yo del poema de Orozco habla desde un tú (tu corazón) y agrega al primer verso, y al poema entero, un enorme desconcierto. ¿Quién habla en el poema y con quién? ¿Quién es ese tú? El tú regresa en el mismo texto, más adelante, junto a un ella, es decir, junto a una tercera persona:

> Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,
> en un último instante fulmíneo como el rayo,
> no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada
> entre los remolinos de tu corazón.

[16] Su primer libro es *Desde lejos* (1946) y le sigue *Las muertes* (1951). Olga Orozco nace en 1920 y muere en 1999.

Y un poco más adelante agrega:

> Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte
> porque soy tu testigo ante una ley más honda y más oscura que los
> [cambiantes sueños

Como si no fuese suficiente con las complicaciones que plantea un yo poético, hay aquí, en un mismo poema, una segunda persona (un tú) y una tercera (un ella) dialogando con el yo que tiene el nombre de la autora. Una posibilidad de lectura es considerar el tú como el interlocutor amoroso, un procedimiento recurrente en la lírica amatoria. Pero otra posibilidad de lectura es considerar a las tres personas gramaticales funcionando como desdoblamientos; considerar que este poema, a través de los cambios de persona gramatical, despliega el yo como una multipicidad y lo descentra, lo vuelve inestable. El ella es un yo del pasado, el de la infancia o la adolescencia; el yo del aquí y ahora se identifica con Olga Orozco, la que firma, la presente que declara; y el tú es su médium; es quien accede a la zona más escondida del yo, a través de los remolinos del corazón; es la más cercana a los "cambiantes sueños" y al dolor que imprime en la voz del yo, su ronquera y su lloro.

En otros poemas del mismo libro, Olga Orozco utiliza un tú que es más claramente identificable con otra forma fija del epitafio y que es una apelación hacia aquel que accidentalmente pasa por allí y mira la tumba; un "tú, transeúnte"[17] que está en las formas clásicas. Dice en "Maldoror", por ejemplo: "Tú, para quien la sed cabe en el cuenco exacto de la mano,/ no mires hacia aquí./ No te detengas". El transeúnte, el caminante que es transformado por la forma poema en el lector, se despega totalmente de la voz poética. Pero en el poema que titula "Olga

[17] Un famoso epitafio de la época clásica dice: "Ve, dile a los lacedemonios, transeúnte, que aquí obedientes a sus leyes nosotros descansamos", donde quienes hablan son los lacedemonios o espartanos muertos en una batalla contra los persas.

Orozco", el tú no se despega del yo. Aunque pueda verse como un interlocutor amoroso, es un tú fundido a un yo; el tú se convierte en una de las miríadas más íntimas del yo, es quien pone el corazón para que la voz poética hable.

Un yo lírico aparece complejizado en este poema de Orozco por los cambios de persona gramatical y por el cruce de tiempos: presente, pasado, proyección hacia el futuro. Es un yo que conduce a un laberinto de tiempos y de "yoes" y a un interrogante donde queda implicada la propia existencia. Un yo complejizado, por otra parte, por la legalidad que dio el surrealismo al yo inconsciente, habitante de un mundo situado por debajo o por encima del real pero con capacidad de verdad, un yo que convive con el yo consciente desde el mundo de los sueños: el del deseo y el de la pesadilla, el del goce y el del dolor. Y puede leerse, además, inscripto en este poema de Orozco, un yo mujer, una subjetividad femenina, a partir de la relación que establece entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo y desde la borradura de fronteras temporales estrictas, donde el yo estalla, no es sólo uno. El yo es un sol negro, un yo opacado que, sólo en la fisura que crea su conciencia de muerte, gana el derecho al nombre. Pero atravesada esa fisura con el lenguaje, hay en este poema una autoafirmación de un sujeto mujer, de una escritora que deja de elegir otro álter ego y escribe el propio nombre de mujer para desplegar un yo múltiple que fluye y salta barreras temporales; como si su autora dijese: yo que soy muchas y tengo un nombre femenino hablo, no sólo aquí y ahora sino también con la que fui, con la que soñé ser, con la que seguiré siendo. Es esta autoafirmación un gesto a contrapelo del discurso masculino, una reinscripción de un sujeto mujer que deja el lugar de interlocutora silenciosa o ausente para emerger habitada por muchas vidas propias, por múltiples voces. Un gesto de mujer que es lo opuesto del uso del seudónimo masculino con el que tantas mujeres escribieron.

Suele ubicarse a Olga Orozco en la generación del '40 en Argentina, que fue romántica. Otras veces se la ubica en la generación del '50, por la influencia que recibe del surrealismo.

Este poema bastaría para decir que el de su poesía no es un simple y desprestigiado yo romántico, al que generalmente se deshistoriza y se desconecta de la posterior experiencia surrealista y, por lo tanto, de las vanguardias.[18] Se ha dejado de ver al romanticismo como fuerza rupturista que funda la poesía moderna, como señalaba Octavio Paz, y que significa la irrupción de la heterogeneidad en la lengua poética (la mezcla de géneros; la inclusión de la prosa, de la lengua coloquial; la disolución del ideal clásico de belleza). Se ha dejado de ver en el yo romántico la exploración de esos "nuevos estados de tensión de la mente humana" que en una época prefreudiana exploraban los poemas de Blake o de Rilke o de Wordsworth (Bloom, 1970: 3).

Dentro de los nombres que constituyen la generación del '40 y la del '50 en Argentina, cuando Olga Orozco comienza a publicar, no hay muchas mujeres escritoras. No hay muchas mujeres escritoras o artistas en el surrealismo, ni en el grupo francés donde surge, que es centralmente masculino, ni luego en Argentina.[19] Para el surrealismo, la mujer fue transporte hacia lejanas tierras, mediadora, intercesora, objeto fantasma; uno de los puentes entre este mundo y el otro, el surreal, ese espacio de caos que proyectado sobre el mundo cotidiano podía quebrar con convenciones y costumbres. Olga Orozco, quien recibe influencia surrealista, construyó de diferentes maneras, a través de sus libros, un yo lírico médium entre este mundo y ese otro. Su gesto revulsivo fue decir no sólo a través de mí; no soy sólo el puente para que otros crucen, yo también puedo cruzar. Al final de ese cruce riesgoso, no eran la locura ni la alienación

[18] Paul de Man (1993) consideraba que el ataque al romanticismo se debió al racionalismo y al cientificismo de la crítica estructuralista.

[19] Las revisiones feministas sobre el surrealismo agregan más nombres a los de Leonor Fini y Remedios Varo, en plástica; y al de Leonora Carrington, escritora que fuera incluida por André Breton en su *Antología del humor negro*. Por ejemplo: Hannah Höch (plástica) o Claude Cahun (fotógrafa). Véase al respecto, Georgiana M. M Colville y Katherine Conley (comps.), *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lacheral y Ritter, 1998.

quienes esperaban, sino el enigma fluyente de un yo multiplicado, el tiempo subjetivo, la disolución del tiempo objetivo dominado por la pretendida solidez de un único e inamovible yo. Tantas veces yo en sus poemas y cada vez más otras, tantas veces yo y siempre la figura inexacta que no se termina de dibujar a través del papel opaco del *shōji*, a través del poema.

La lectura del yo poético sobrevive al debate postestructuralista sobre la muerte del autor y la muerte del sujeto, a su reconocimiento sólo como signo de una ausencia, a su desaparición de cualquier objeto de arte. Junto a la historia y a las ideologías, cuyas muertes también fueron decretadas, el sujeto reaparece. Derrida, quien ha sido considerado uno de los sostenedores de la idea de desaparición del yo como sujeto constitutivo de un texto, ha aclarado posteriormente: "El sujeto es absolutamente indispensable. Yo no destruyo al sujeto, lo sitúo".[20] La crítica feminista de los años setenta y ochenta se enfocó en la diferencia, en la otredad, desde donde definió de diversas maneras un sujeto mujer, tachado y subsumido por un sujeto universal masculino. Luego, el posmodernismo problematizó la idea de sujeto rescatándolo de la homogeneización cultural (Hutcheon, 1988: 57-73). Más recientemente, los estudios poscoloniales reconsideraron las diferencias étnicas, históricas, de raza, de gênero, etc., y sugirieron nociones alternativas de subjetividad. La discusión sobre la subjetividad incluye la búsqueda de salidas del esencialismo, es decir, del peligro de la fijeza y fetichización de las identidades.[21]

La poesía podría ser reconsiderada dentro de estas discusiones y el yo poético dejar de ser considerado una entidad fija y fetichizada. Se ha dicho muchas veces que la poesía es el lugar donde se prueban las infinitas posibilidades del lenguaje. Kristeva planteaba que "el lenguaje poético se presenta como una *infinitud* potencial" y, en ese sentido, es "exploración y

[20] Jaques Derrida citado por Linda Hutcheon (p. 158).

[21] Autores como Gayatri Chacravorty Spivak y Homi Bhabha resultan centrales en esta discusión.

descubrimiento de las posibilidades del lenguaje" (pp. 233-235). Pero, indisolublemete ligada al trabajo con el lenguaje, la poesía es, además, lugar de inscripción subjetiva, una inscripción que proyecta una dimensión imaginaria. El yo lírico fundido al paisaje de los ríos y generando una matriz textual, la del poema-río; el heterónimo como máscara donde el yo puede cuestionarse a sí mismo y transformarse; el yo que refiere a sí mismo, al propio nombre de la autora, para indagar su multiplicidad.

El imaginario que la poesía inscribe puede, también, identificarse con un nosotros. La poesía argentina de las últimas décadas, por ejemplo, inscribe la utopía revolucionaria de los años setenta y también su derrota; el nombre de Juan Gelman se halla ligado a esos dos momentos. La poesía inscribe las diferencias de identidades sexuales cuando más abiertamente comienzan a aparecer en la literatura y en el discurso social de los años ochenta; Néstor Perlongher es un ejemplo. La poesía inscribe una voz de mujer ensayando nuevas posiciones de su espacio tradicional, especialmente a partir de la década de 1980 (Diana Bellessi, Irene Gruss, María del Carmen Colombo, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain).[22]

El yo poético que inscribe estos imaginarios sigue situado en la ambigüedad que lo vuelve a la vez signo lingüístico e irradiación subjetiva, signo lingüístico y referencia de sí cuando hace referencia a lo real, construcción verbal y presencia muchas veces poco controlable de la subjetividad. El yo del poema es una instancia constructiva, pero en un sentido más amplio al que generalmente alude la construcción lingüística; también construye un campo de experiencia y un imaginario que puede estar ligado tanto a una tradición como a una construcción colectiva. Posicionar el yo dentro del poema exige, a quien escribe, más de lo que él mismo/ella misma sabe como escritor o escritora consciente de sus recursos, consciente del trabajo artesanal de escritura. Es una zona de impregnación de los con-

[22] Véase en este aspecto Genovese (1998).

tenidos ideológicos, de los contenidos inconscientes y, en ese sentido, subjetiva. No hay yo poético que sea uno y para siempre; se hace, se rehace. A veces es posible leer en un mismo autor o autora, de un libro a otro, la construcción de un yo y la deconstrucción de ese mismo yo; un armarse y desarmarse subjetivo junto con el yo del poema, para volver a cuestionar, para volver a demarcar zonas estables, zonas inestables. Junto con el tono, con el fraseo sintáctico y rítmico, con el grado de gramaticalidad o agramaticalidad de la composición, la posición del yo en el poema se halla expuesta a cambios. La posición del yo es una de las instancias más dinámicas del poema.

Obras citadas

AVELLANEDA, Andrés (1983), *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana.

BENEDETTI, Mario (1972), *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha.

BLOOM, Harold (1970), *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, Nueva York, Norton.

CARREÑO, Antonio (1982), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos.

DE MAN, Paul (1993), *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

GELMAN, Juan (1969), *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*, Buenos Aires, Galerna.

— (1971), *Cólera buey*, Buenos Aires, Losada.

— (1986), *Interrupciones II*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

— (1989), *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

GENOVESE, Alicia, (1998), *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos.

GIRRI, Alberto (1980), *Obra poética III*, Buenos Aires, Corregidor.

HAMBURGER, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge.
KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.
ORTIZ, Juan L. (1996), *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
OROZCO, Olga (1997), *Relámpagos de lo invisible. Antología*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
— (1998), *Eclipses y fulgores*, Barcelona, Lumen.
PAZ , Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
PICCOLI, Héctor y Roberto Retamoso (1980-1985), *La poesía del cuarenta. Cuadernos de literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
SILLATO, María del Carmen (1996), *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*, Rosario, Beatriz Viterbo.
VEIRAVÉ, Alfredo (1984), *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
WELLEK, René y Austin Warren (1956), *Theory of Literature*, Nueva York, Harvest Book.

VI. Poesía y subjetividad. Enrique Molina, Leónidas Lamborghini

QUIEN ESCRIBE poesía se sitúa, desde los primeros versos que traza, frente a una serie de decisiones que pueden permanecer en un segundo plano de conciencia, pero que se van definiendo en la continuidad de la escritura. Quien escribe resuelve desde el impulso que tiende hacia una materialización de su momento perceptivo o intuitivo, pero la toma de decisiones luego encarna en el poema como algo constitutivo. En la duración de ese hacer, en ese encadenamiento de decisiones previo a la cristalización, previo al aquietamiento de las palabras en un sitio, quien escribe arriesga muchas más cosas que la definición de una forma.

"Me encuentro con mi poesía al no saber hacerla", decía Viel Temperley en una entrevista de 1968, año de su muerte; "termino explicando cómo se nada, cómo poner una mano al nadar" (Bizzio, 1987: 58), agregaba. El nadador de aguas abiertas que era Viel asociaba la poesía con esa otra práctica en su caso, también arraigada vivencialmente. Ese hacer que puede dar cuenta fragmentaria de sí mismo, a través de asociaciones, muchas veces anecdóticas, suele ser lo menos explicable, lo más ignorado del poema, ligado, como está, al proceso subjetivo que produce la escritura.

¿Embriaguez de genio o labor de hormiga? ¿Talento inspirado u oficio literario? Preguntas frecuentes que, planteadas en su antinomia, conducen a respuestas simplistas. Al escribir, el poeta avanza en la semisombra de lo que intenta decir, avanza en esa conexión irracional e invisible con las cosas y, al mismo

tiempo, despliega su saber constructivo en relación con el lenguaje. La escritura poética se tensa entre la pulsión de lo que no se sabe o se intenta decir y el saber incorporado que está sometido a un socavamiento en el acto de escritura. El poema se construye en una grieta, en una búsqueda de sentido donde un diccionario puede resultar un desierto. Se construye entre el objeto o la situación objetiva que el poeta recorta y la mirada fascinada por ese objeto, donde cualquier preconcepto puede perder pie o ser sólo la experiencia del límite. Se escribe entre lo visible y lo invisible, entre la cultura adquirida y el más ignorante deseo.

En esa corriente de necesidad que la escritura plantea en su búsqueda de sentido, se transita un proceso azaroso; fluido a veces, otras, obstaculizado. No es tan fácil ubicar cómo el escritor resuelve las interacciones, cuánto de hormiga laboriosa, que carga ramita por ramita, le permite hacer, y cuánto proviene de una súbita e inesperada resolución, de esa experiencia que parece recoger en una milésima de segundo todo lo aprendido y leído y resolver un poema con una frase o un gesto involuntario. Decía Denise Levertov que los poemas nacen de dos maneras distintas. Ciertos poemas, los "inspirados", surgen de una vez, completos, "son escritos con rapidez sin premeditación consciente". Otros, requieren muchas versiones o revisiones, y en ellos "el trabajo consciente conduce a la inspiración impredecible" (p. 177). Cada poema se presenta así como un nuevo día, con su margen imprevisible.

En uno de sus ensayos, Giorgio Agamben reivindica la idea de genio como la de ese dios íntimo y propio, ligado al nacimiento y a la fecundidad, a cuyas exigencias nos rendimos aunque nos puedan parecer poco razonables y caprichosas. Agamben dice que es el genio "el que destruye la pretensión del Yo de bastarse a sí mismo" (p. 10). El yo cuyo centro es la conciencia dialoga con el genio en la intimidad de una zona de no-conocimiento, y el estilo de un autor sería para Agamben como esa "mueca de Genius", esa "marca sobre el rostro del Yo" (p. 16). Durante toda una larga época de formalismo y estructuralismo, la crítica literaria

privilegió, en su lectura, la construcción, la arquitectura de los textos literarios, y con ellas, la conciencia y el principio de realidad impuesto por el yo. La idea de "genio" que rescata Agamben había quedado entonces fuera del foco de observación.

Retomar aquella idea para ponerla en relación con la lectura de poesía implica reconocer como ineludible el sustrato subjetivo con el que se conforma la escritura, a través de la interacción entre contenidos conscientes e inconscientes dentro del proceso de escritura. Implica también reconocer cómo ese ser y ese querer ser se sitúan en el mundo y de qué manera impactan el momento histórico y el desiderátum epocal en la construcción subjetiva. Implica, asimismo, el reconocimiento de estos distintos factores en la lectura de los textos. El estilema o rasgo de estilo analizado sólo formalmente puede resultar una caja vacía si no se lo percibe arraigado en una subjetividad. Se ha hablado de estilo, también de idiolecto, esa variable personal de la lengua. Se puede hablar de voz, como huella en la escritura del habla propia, como relación con una esfera imaginaria inconsciente o como construcción de un imaginario sostenido en un tono o en una dicción que individualiza tanto como un documento de identidad. De algún modo, estos conceptos han actuado y actúan como ideas atenuantes frente a una concepción crítica que en su afán de objetivizar tendía a identificar a la poesía "únicamente" con una experimentación lingüística, con una disposición lúdica de sonidos y grafías o bien con esa sagacidad intelectual que ordena o resuelve una sintaxis como un rompecabezas.

En el "trabajo" con el lenguaje, sin que esta actividad pueda abstraerse del confuso magma creativo, quien escribe elige palabras, hace un descarte lexical, elige tonos, un registro de lengua, utiliza un tipo de sintaxis más o menos artificiosa, la primera persona, la tercera o la segunda, se sitúa en una búsqueda lacónica de exactitud o en un acercamiento más aproximativo al sentido, sigue un ritmo como una emisión pausada, con silencios marcados o más jadeante, más entrecortada. Este hacer no sólo se constituye a través de operaciones intelectivas,

sino que se sitúa simultánea y contradictoriamente entre las ideas y las pulsiones, entre el pensamiento y una fluencia emocional, ligada al *affectus*, en busca de esa imagen poética que conforme "un complejo intelectual y emotivo", según la definición de Ezra Pound.

La escritura como hacer se ubica entre el *logos* y el elemento irracional, entre la reflexión y los contenidos inconscientes que la cargan de azar y de sorpresa. Wallace Stevens decía que el elemento irracional en poesía es "la transacción (el acuerdo) entre la realidad (objetiva) y la sensibilidad del poeta de donde la poesía surge" (p. 48). Pero, más significativamente aún, agregaba Stevens: "la elección del tema es algo completamente irracional" y, por lo tanto, "el desarrollo del tema, una vez elegido, es impredecible" (p. 51). Quizás sea esta descripción la que más se acerca a la situación de escritura de poesía, la cual le plantea al poeta una necesidad de entrega subjetiva más allá incluso de lo que él mismo se propone o proyecta escribir.

La escritura poética puede ser vista desde un punto de vista cognitivo como un proceso de subjetivación que se realiza con el lenguaje, pero más aún, y en esto se diferencia del proceso de subjetivación que implican otras escrituras más estructuradas, como una praxis cargada de energía que sucede entre la racionalidad y la desazón que impone lo incontrolable, entre aquello que proporciona el saber acumulado y el apego de quien escribe a eso ignorado que la escritura va visualizando. *La poesía es en su hacer un proceso de subjetivación que sostiene la ceguera de un yo.*

¿Combinatoria verbal o ceguera emocional? ¿Juego lingüístico o diálogo con un universo fantasmático? Así como se ha incorporado la figura del lector, a través de la teoría de la recepción, quizás haya que volver a leer poesía sin separarla de su acto de escritura, de su hacer, que necesariamente instala la subjetividad de un "hacedor", como decía Alberto Girri. Verla como momento de dudas y de elecciones, de progreso accidentado y de elaboración. Se escribe desde una precariedad intuitiva que relativiza el saber, como conocimiento acumulado, para desple-

garlo en el presente que da origen al poema. La lectura o la descripción estática de la pura construcción deja de lado la manera en que el imaginario poético tiene origen y atraviesa la experiencia de búsqueda. Encontrar una forma sería, para quien escribe, lograr que en una combinatoria verbal, en una imagen objetiva o imaginaria, pueda enraizar esa ceguera del yo y pueda parcialmente liberarse.

Dentro del debate posmoderno sobre la subjetividad donde el sujeto se percibe en su descentramiento y en su desindividualidad, dentro de la centralidad asignada a la problemática por los estudios culturales, desplegada en el reconocimiento de diferentes subjetividades,[1] hablar de un "yo" definido, estático, como de una identidad una y definitiva resulta, por lo menos, riesgoso. El yo, desde la modernidad, ha dejado de ser una totalidad sin fisuras. Las teorías de la subjetividad de los últimos treinta años acuerdan en un punto: "Rechazan la idea del sujeto como un ser completamente autocontenido que se desarrolla en el mundo con su propia única esencia" (Mansfield, 2000: 13). Hablar de subjetividad entonces no implica caracterizar identidades estables y autocontroladas, pero tampoco ese nomadismo pragmático alentado por ciertas posiciones posmodernas sólo atento a las relaciones intersubjetivas y a la ubicuidad comunicacional. Se trata más bien de considerar los puntos de anclaje que a través de la escritura logra una subjetividad. Una subjetividad como hecho complejo, de confluencias, informada en lo singular (el sujeto de la psicología, el sujeto vivencial), en lo impersonal (su biología y su lengua entendidas más como capacidad de percibir y de usar una lengua) y lo cultural e histórico, entendidos como situación o presión social que lleva a ciertas respuestas dentro de su ser y estar en el mundo. Se trata de considerar la construcción de la percepción por parte de un sujeto en el proceso de escritura, ese espacio de conexión de un yo con lo otro que a su vez es-

[1] El reconocimiento de una subjetividad diferente ha sido planteado desde el feminismo o los feminismos (Luce Irigaray, Judith Butler) hasta los estudios poscoloniales (Gayatri Chacravorty Spivak, Homi Bhabha, Edward Said).

tablece apoyaturas intersubjetivas, en el diálogo con los receptores potenciales de los textos.

La praxis pulsionada, ese *durante la escritura,* construye, más allá del poema, también al poeta confrontado al mundo y a su yo. Uno podría preguntarse. ¿Se puede escribir la poesía de Juan L. Ortiz sin tener la experiencia del río que él tuvo, transitó y alimentó? ¿Se puede escribir la poesía de Alberto Girri sin tener esa inclinación placentera hacia la práctica reflexiva y haber podido trasladarla al poema? La lírica fluida de Ortiz se apoya en la experiencia del río, donde el yo poético es atravesado por el río temática y constructivamente. El pensar como acto insustituible, como desciframiento cotidiano del mundo, se fusiona en Girri con el decir impersonal y distanciado del poema. La experiencia del río, en uno, y el pensar como acto reflexivo insustituible, en el otro, constituyen el espacio íntimo donde cada uno de estos poetas encuentra una singularidad, una pulsión de escritura que, ensamblada a una *techne,* permite construir una voz.

Girri y Ortiz pueden considerarse como dos voces antípodas dentro de la poesía argentina. En uno, la construcción del yo lírico (Ortiz) y en el otro, la impersonalidad (Girri); pero en cada uno de ellos, el recurso aparece no de manera abstracta, sino arraigado en una disposición vital forjadora del imaginario. ¿Se puede ser Girri si no se tiene cierta propensión a la lectura filosófica, al ensayo de tipo filosófico o teórico? ¿Se puede ser Juanele si la naturaleza no nos provoca un estado de exaltación o de pertenencia? En estos poetas, el ejercicio constructivo está ligado a la construcción imaginaria que arraiga en una experiencia subjetiva.

Otros dos ejemplos antípodas: Enrique Molina, un autor que no goza hoy del prestigio de la lectura o las reediciones, y Leónidas Lamborghini, todo lo contrario. El enmascaramiento del yo poético o el plano de un yo más directamente ligado a un yo de experiencia constituyen en estos dos autores opciones de distanciamiento o de proximidad, constituyen estrategias que se

vacían si de ellas se abstrajera el sujeto de enunciación, única posibilidad de reconexión con un yo de origen.

El viaje: la poesía de Enrique Molina

Se podría partir de la idea del viaje en la poesía de Enrique Molina. Ese eterno movimiento, ese eterno tránsito que ha conformado, a través de su obra, una poética del viaje y la deriva. Una concepción enraizada en su pasión personal por los viajes y que Molina materializó formando parte de la tripulación de barcos mercantes con los que recorrió América y Europa. Así pasó, además, largas temporadas en Chile, Bolivia y Perú.

Si para el psicoanálisis lo inherente al deseo es su constante desplazamiento, el seguimiento, la búsqueda infructuosa de algo fascinante que está siempre más allá, en la poética de Molina ese deseo aparece en el perpetuo desplazamiento del viaje. La imagen que lo retrata, y a la que él mismo suele aludir, es la de Tántalo, aquel condenado por el juicio divino a vivir en la ansiedad del agua y los frutos que podrían saciarlo y que constantemente se alejan, otorgándole sólo más sed y más hambre. En uno de sus últimos poemas dirá: "tanto furor tantálico, tanta sed convertida/ en el latido solitario de un hombre" (1997: 135).

En la búsqueda de Molina prevalecerá "el vino de los grandes bosques" en contra del "herbario de las costumbres domésticas" (1995: 313). Cortázar también hablaba de la Gran Costumbre y se oponía a ese catálogo de acciones ordenadas y automáticas que caracterizaba la vida de la clase media; también en este aspecto de la obra de Cortázar se hacía notar la influencia surrealista con sus búsquedas de libertad y desautomatización. Molina se deslumbrará ante los espacios abiertos y desconocidos donde se es un simple pasajero, el habitante de un cuarto de hotel, donde se cargan bultos tan livianos como su famosa maleta de piel de pájaro, el que aprende en un río del Perú a lavar su camisa. Los helechos, los brillos del pescado en una barca, las escamas de camarón, el traficante de tortugas son al-

gunos de los habitantes de un mundo hecho de realidades y delirios. El primero de sus libros se titula precisamente *Las cosas y el delirio*, y una sección de *El ala de la gaviota* se titula, en el mismo sentido, "Los cuerpos y los sueños". En el delirio y en los sueños es donde reaparece su filiación al surrealismo, movimiento con el que se lo ha relacionado en la poesía argentina y que quizás haya servido, por lo menos en la circulación de la lectura contemporánea, más para olvidarlo que para leerlo.

Su poesía crea una sensación de infinitud a través de la forma. Sus poemas se construyen sobre la saturación de imágenes; no se conforman con una sola imagen contundente u osada, abren más y más zonas que se ofrecen como las tierras vírgenes e ignotas que busca en su errancia. La lejanía, a diferencia de lo que ocurre entre otros poetas identificados con la generación del '40, desecha la nostalgia. Dice: "No para mí/ el sollozante trémolo de las dichas perdidas" (1995: 325). No la nostalgia sino el impulso vital entregado a las partidas y al destierro conforman esa imagen del poeta que encarna en la figura legendaria de uno de sus poemas emblemáticos: "No, Robinson". Crusoe se transforma en álter ego del poeta, quien lo incita, a través de su voz lírica, a que no abandone su religión salvaje ni su isla.

Otra zona clave de su poesía se conforma en una compleja concepción sobre la mujer. La mujer es también aquello que persigue en los viajes, una zona de pasaje terrestre que posibilita la sensualidad incesante, el amor físico capaz de desafiar todos los poderes. La concepción sobre la mujer en Molina tiene una raíz surrealista, y con ella, la ambigüedad que tanto puede sublimarla como convertirla en encarnación de poderes maléficos. Ella es intercesora tanto entre el mundo infernal o subterráneo de "las súcubas" con sus lenguas y sus trenzas llenas de polvo sulfuroso como con otro mundo, más aireado e inefable, que la confunde con el viento, la lluvia, con una realidad primigenia que convoca a la extrañeza.

Un ejemplo de ese mundo del viaje que aparece recurrentemente en Molina puede tomarse a través del poema "Rito

acuático". En él se observa ese encadenamiento de imágenes habitual en su poesía:

> Bañándome en el río Túmbez un cholo me enseñó a lavar la ropa
> Más viva que un lagarto su camisa saltaba entre inasibles labios
> [susurrantes
> y las veloces mujeres de lo líquido
> fluyendo por las piernas
> con sus inagotables cabelleras bajo las hojas de los plátanos
> minuciosamente copiados por el sueño
> de esa agua cocinada al sol
> a través del salvaje corazón de un lugar impregnado
> por el espíritu de un río de América –extraña
> ceremonia acuática– desnudos el cholo y yo
> entre las valvas ardientes del mediodía ¡oh lavanderos
> nómades! purificados por el cauterio
> de unas olas
> por la implacable luz del mundo

Hay un ritual de purificación que propone la situación central del poema donde el yo poético lava su camisa en el río y los objetos se transforman. La camisa, en lagarto; el agua, en labios y en mujeres evocadas entre la vegetación y el paisaje que se carga de alusiones eróticas (valvas ardientes, sexos a la deriva). En la parte final dice:

> Lavaba mi amor y mi desgracia
> tanta avidez sin límites por toda forma y ser
> por cada cosa brillando en la sangre inaferrable
> por cada cuerpo con el olor de besos y del verano ¡Dioses!
> ¡Amor de la corriente con sexos a la deriva entre costas que se
> [desplazan!
> Dioses feroces e inocentes míos sin más poder que su fuga
> pájaros en incendio cada vez más remotos
> mientras retorcía mi camisa
> en el gran desvarío de vivir

–¡oh lavador!– tal vez nunca acaso ni siquiera
jamás un instante en el agua del Túmbez (1995: 148-150)

La desnudez del baño en un río lejano, situado al norte de Perú casi en la frontera con Ecuador, junto a un desconocido que le enseña a lavar ropa, acentúa la idea de ceremonia ritual. El agua lava pasiones y deseos evocados, fantasías y fracasos. En el final, ese desvarío de vivir parece abolir el tiempo; ningún instante que dé sosiego o que ofrezca la calma de su apresamiento, probablemente –como sugiere la voz poética–, ni siquiera el tiempo del lavado en el río que da pie al poema.

El poema de Molina despliega una escena fantasmática, el deseo y su fuga, la reacción vital que genera el deseo y su objeto inalcanzable. El mundo ensoñado de Molina, esa superposición metafórica imaginaria, puede verse como un encuentro entre la fascinación vanguardista que traía el surrealismo y un itinerario vivencial. En esa fusión sería difícil distinguir qué es causa y qué efecto; hay una interrelación entre lo subjetivo individual y una subjetividad propiciada por aquello que la época ofrecía como nuevo y desconocido, original e ignoto.

Lamborghini o la máscara antilírica del solicitante

En la configuración imaginaria que cada poeta construye, aquel resorte poético personal puede incluso ser alimentado desde una fuerza negativa: el no poder o no querer ser parte de cierta poética, el no poder o no querer ser aquel poeta que se admira o que se detesta. Uno de los soportes de la obra puede situarse en una actitud contestataria, una tendencia personal a adquirir capacidad y fortalecimiento en el rechazo, en la distorsión y hasta en la destrucción de modelos y tradiciones. Podría relacionarse con esa negatividad creadora, la antipoesía de Nicanor Parra o las reescrituras de Leónidas Lamborghini.

En un poema titulado "Test", Parra se pregunta qué es un antipoeta, y sus respuestas son una serie de preguntas como éstas:

Un interlocutor de mal carácter?
Un bailarín al borde del abismo?
Un narciso que ama a todo el mundo?
Un bromista sangriento
Deliberadamente miserable?

Al final de la serie de opciones, Parra incitaba al lector a subrayar o elegir "la definición que considere correcta" (p. 202). Hacía una desmitificación del poeta a través de la ironía y, en esa negativa, un nuevo modelo de poeta, él mismo, se iba conformando.

Leónidas Lamborghini incluye de manera inédita en la poesía argentina la impronta histórica del peronismo. La referencia más elocuente es la del título de uno de sus libros, *Las patas en la fuente* publicado en 1965, donde retoma y rehace textos publicados con anterioridad dentro de una serie que se inicia con *El saboteador arrepentido* en 1955 (fecha elocuente para el peronismo ya que es la del derrocamiento del segundo gobierno de Perón). En *El solicitante descolocado* (1971, reeditado en 1989) Lamborghini incluye *Las patas en la fuente,* texto en el que alterna las voces de "el solicitante descolocado" y "el saboteador arrepentido". Formaliza allí dos voces unidas por su inconformismo y la transgresión a la que el sistema, el statu quo, las incita permanentemente. De manera constante también, la lengua poética utiliza giros coloquiales, residuos del lenguaje de los militantes políticos de los años sesenta, que también fue el de los años setenta en Argentina. Pero además, o sobre todo, en diferentes momentos, el libro va planteando la búsqueda de un modelo de poeta a través de la negación: unas veces paródica y otras, con una ironía más cargada. En el comienzo del libro, Lamborghini dice:

Me detengo un momento
por averiguación de antecedentes
trato de solucionar importantísimos
problemas de estado;
vena mía poética susúrrame contracto

planteo, combinación
y remate. (p. 9)

Hay una situación parodiada, que es la invocación a dioses y musas con la que suelen comenzar los cantares de gesta, las epopeyas, y en versión vernácula, habría que marcar la presencia del *Martín Fierro*. Se le pide aquí a la "vena poética" que susurre un tipo de poema eficaz desde el punto de vista discursivo, casi con una organización de tesis: hipótesis, desarrollo y conclusiones; este procedimiento en sí mismo ya puede ubicarse como antipoesía. Dice más adelante, y más claramente, el solicitante descolocado:

a no "poetizar"
ya más
lo podrido
está podrido
lo enfermo
está enfermo
no digo
no
quedar en la puteada
gritó
el que estaba desde la
pero sí
que hay que acabar
con el miedo
a pegar el cascotazo
dijo pegando el
lanzando un (p. 26)

Dentro de este llamado a no poetizar se destacan dos recursos, dos procedimientos poéticos. Uno es la elisión de palabras, que es un vacío; en este caso, un vacío gráfico muy marcado, un agujero sintáctico que deja en suspenso el verso y hace que el lector deba completarlo de una manera cómplice. Es este último

el que tiene que dar el cascotazo y situarse en la barricada. El otro recurso es el de la tautología ("lo podrido está podrido, lo enfermo está enfermo"), que dentro del poema se aleja de su definición lógica, es decir, un predicado que no añade nada nuevo con respecto al tema. Ese predicado toma el sentido de aceptar que lo que no sirve debe desecharse. Dentro de la enunciación del poema, no es un predicado vacío, como en la tautología, aunque mantenga su estructura formal.

La incitación a golpear, a generar una ruptura, aparece una y otra vez en este momento del texto:

> rompe el mito
> de que has nacido antes que nada
> para expresar "lo bello"
> para decirlo ante todo
> "bellamente"
>
> ¡Comienza a abandonar esos prejuicios!
>
> ¡COMPRENDE QUE ES IMPORTANTE
> QUE TE TEMAN!
> [...]
> golpea
> golpea
> en la llaga
> libre de la "belleza"
> libre de "lo poético"
> y golpea
> gritó asomando detrás de
> desde la
> y que ése sea tu gesto
> y que la palabra sea
> tu gesto (pp. 28 y 29)

Lo bello referenciado por Lamborghini alude a una poesía clásica anquilosada, alude quizás a todo tipo de poesía retórica y

contra la que se genera el gesto negativo, el cascotazo. La palabra poética es entendida como gesto, como acto, como incidencia sobre la realidad. El cruce entre poesía y vida se da en Lamborghini a través de la irrupción de la palabra poética que es contestataria de una "falsa poesía", en la que la belleza tiene un catálogo de reglas, un léxico selecto. La voz poética responde vitalmente desde la barricada de otro verso y rompe con un cascote aquello que, dentro de aquella tradición, se ha dado en llamar poetizar. Hay una reacción violenta, una resistencia activa hacia el vano artificio sin vida. Hay un gesto comparable al acto gratuito surrealista, al gesto de desafío vanguardista pero cargado de sentido político; no es un simple *epaté le bourgeois*.

El texto de Lamborghini no responde sólo desde una cultura callejera, también lo hace tomando referentes culturales; por ejemplo, uno de los aforismos de Nietzsche: "Di tu palabra y rómpete". Lamborghini construye sobre esa frase un pastiche o una distorsión, como él mismo denomina a su constante recurso: "habla/ di tu palabra/ Y si eres poeta/ 'eso'/ será poesía" (pp. 26 y 27). Toma el conocido poema "Arte poética" de Vicente Huidobro cuando dice: "Que el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas"; Lamborghini dice, distorsionándolo:

> que tu palabra
> sea irrupción
> de lo espontáneo
> que lo que digas
> diga tu existencia
> antes
> que "tu poesía"
> [...]
> que tu verso
> dé la vida
> antes que su comentario (p. 27)

Incluso a través de la distorsión del poema de Huidobro y la negatividad que esto implica, hay una afirmación vital que en

un punto también coincide con Huidobro. Así como se mencionaban distintas configuraciones poéticas (en Girri, el discurrir filosófico; en Ortiz, la experiencia del paisaje; en Molina, el deseo del viaje), la pregunta después de leer estos fragmentos de *Las patas en la fuente* sería: ¿se puede ser Lamborghini sin esa violencia del rechazo a cierta poesía del statu quo considerada "bella" en un sentido artificioso? ¿Podría leerse sin tener en cuenta la experiencia del peronismo en los años cuarenta y cincuenta, con la organización obrera, la obtención de derechos que propiciaron la movilidad de clases entre aquellos que menos tenían?

La subjetividad que pone en escena Lamborghini es la del poeta transgresor, que parodia la canción de gesta y el yo lírico, pero hasta cierto punto porque también pone en escena una subjetividad colectiva: la del pueblo peronista con sus consignas que no dejan de ser, a pesar de la transgresión, cantos heroicos de resistencia. La subjetividad de los dejados de lado, los marginales, los "no antologados"; de los vencidos por la Revolución Libertadora de 1955, los descolocados por la derrota, hundidos en el resentimiento o en el descentramiento que implica pasar a la resistencia o vivir, como ocurre más tarde en la vida de Lamborghini, el exilio político.

La pregunta que quedaría abierta al leer dos poetas tan diferentes es hasta qué punto la mediación, la acción consciente del poeta, decide su imaginario y sus elecciones, y hasta qué punto puede su poesía ser un construido, un fuera de sí absoluto. ¿Hasta qué punto es agente de sí mismo y puede, por una serie de decisiones personales o por acceder a un *dictum* epocal, ser otra cosa? Dos poetas muy diferentes como Lamborghini y Molina pueden mostrar dos pulsiones diferentes con las que han sabido drenar sus obras. La pulsión claramente política, en uno; la pulsión del viaje liberador del aburguesamiento de las costumbres, en el otro.

Las elecciones del momento creador tomadas aisladamente a posteriori, con una perspectiva puramente formal o psicológica o sociológica, tienen una valoración incompleta si no se rela-

cionan con la escritura como situación de enunciación. Es decir, mientras se consolida la textualidad, cuando la biografía se reduce a la punta del iceberg de una experiencia, cuando lo histórico social no se encuentra desplazado de un sujeto sino que es lo poco o mucho que ese sujeto alcanza a interceptar en ese aquí y ahora. Un momento magmático de problemáticas y de opciones que cada escritor gradúa de forma diferente y que, incluso con sus bifurcaciones y meandros, construyen su voz. Podría concluirse que un poema es, a la vez, una construcción verbal y una configuración imaginaria producida en un diálogo intersubjetivo, donde espejea reflejada y refractada como diálogo interno y constante, la propia subjetividad.

Una última reflexión remite a la globalización en su tendencia a acentuar la anomia de los sujetos, a hacer de la cultura un universo homogéneo. La poesía, en este contexto, puede ser leída como espacio de afirmación y negación de subjetividades; como espacio donde, dependiendo de los sujetos que enuncian y de la situación de enunciación que planteen, puede mostrar tanto una escena fantasmática donde el deseo se desplaza indefinidamente como una escena de barricada frente al statu quo, como en los textos de Molina y de Lamborghini, respectivamente. Pero la particularización podría hacerse extensiva a la manera de situarse de Juanele frente a la naturaleza, y asimismo a Girri, en ese ejercicio del pensar, en ese hacer del pensamiento un observatorio cotidiano. Los textos muestran percepciones diferentes que son el resultado de un diálogo propio y afectivizado con el mundo, que son afirmación de una diferencia productora de singularidades.

Obras citadas

AGAMBEN, Giorgio (2005), "Genius", en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

BIZZIO, Sergio (1987), "Viel Temperley: estado de comunión", entrevista, en *Vuelta Sudamericana*, 1, 12, julio, pp. 58 y 59.

LAMBORGHINI, Leónidas (1989), *El solicitante descolocado,* Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
LEVERTOV, Denise (1994), "Trabajo e inspiración: imitando a la Musa", en Daniel Freidenberg y Edgardo Russo (eds.), *Cómo se escribe un poema,* Buenos Aires, El Ateneo, pp. 177-193.
MANSFIELD, Nick (2000), *Subjectivity. Theories of The Self from Freud to Haraway,* Nueva York, New York University Press.
MOLINA, Enrique (1995), *Orden terrestre*, Buenos Aires, Seix Barral.
— (1997), *El adiós,* Buenos Aires, Emecé.
PARRA, Nicanor (1972), *Antipoemas,* Barcelona, Seix Barral.
STEVENS, Wallace (1979), "The Irracional Element in Poetry", en *The Poet's Work,* Chicago, University of Chicago Press.

VII. El imaginario del poema. Marosa di Giorgio

Considerar el poema como construcción verbal, como maquinaria verbal que pone a funcionar el lenguaje forzándolo más allá de sus límites; considerar la poesía como laboratorio de la lengua, donde su especificidad es el trabajo sobre el código; considerar la poesía como desvío o anomalía del lenguaje son ideas que han actuado productivamente como principios para el análisis poético, pero que llevados a un extremo lo han vaciado en un formalismo inadecuado. Una vez que la modernidad, desde el formalismo al postestructuralismo, subrayó la descripción de procedimientos, el aspecto combinatorio y lúdico del poema, la dinámica de su sintaxis, todo aquello que constituye su performatividad lingüística se ha vuelto algo extensamente aceptado. Al mismo tiempo, muchas veces se produce una pérdida, un vaciamiento, una reducción formal del poema, y con ella la necesidad de incluir otros aspectos valorativos que se agreguen a la lectura de la construcción. Leer un texto, un poema, como una gran obra arquitectónica milimetrada y aislada lleva a una fetichización que lo aleja de su situación enunciativa.

En un sentido opuesto, considerar un poema como un puro flujo verbal, en esa muchas veces imprecisa fluidez de la posmodernidad, con ese temor a las apoyaturas específicas o a los anclajes identificadores que, por ejemplo, puedan enlazarlo con otros textos dentro de una serie resulta un camino incierto y regresivo. Puede llevar a que la lectura, es decir, la subjetividad del crítico, vea en el texto casi cualquier cosa al cegarlo de marcas textuales, de referentes o de un soporte de

realidad. El texto puede convertirse en simple fetiche de un lector narcisista, que sobrevalora o minimiza los textos un tanto arbitrariamente.

Ubicar la poesía desde su escritura implica devolverla a su situación de enunciación, considerar al poema como espacio de construcción de sentido, como lugar de reunión de un sujeto interrogante en busca de un objeto impreciso (el enunciado). El hacer, la praxis del poema, se convierte en un estado de incerteza similar al de un *big bang* donde la energía subjetiva se va encarnando, a través del lenguaje, en distintos referentes, y va creando los propios, delineando así su propio imaginario. Ubicar el poema en una doble perspectiva, como construcción verbal y como configuración imaginaria, entendida ésta como el universo significativo que una obra construye, impediría reducirlo a una descripción formal. La construcción verbal y la configuración imaginaria son dos aspectos que se hallan imbricados, interrelacionados y se van conformando uno al otro, a través de la cinta de Moebius que la escritura recorre y donde no hay una distinción entre el afuera y el adentro, entre una exterioridad de las formas y una interioridad de las connotaciones, sino que ambas trabajan en simultáneo, sincronizadas por la subjetividad de quien escribe.

Pueden ser particularmente útiles ciertas nociones de subjetividad sobre las que trabaja el pensamiento contemporáneo atento a los desarrollos sociales. Paolo Virno habla de un "sujeto anfibio" basándose, también en este punto, en las reflexiones del filósofo Gilbert Simondon sobre los procesos de individuación y asimismo en las investigaciones de Lev Vigotski sobre el papel del lenguaje en la constitución psíquica. Virno llega a la idea de subjetividad anfibia, buscando encontrar aquello común a la multitud, entendida como red intersubjetiva, como red de individuos múltiples que comparten una zona indiferenciada previa a la individuación.[1] Dice Virno que en el sujeto pugna

[1] Véase Paolo Virno, "Multitud y principio de individuación", en *Cuando el verbo se hace carne*, y *Gramática de la multitud*.

una proporción irreductible de realidad preindividual que cohabita con el sujeto individualizado y culturalizado formando un precipitado inestable. Los tres aspectos preindividuales que puntualiza son el fondo biológico de la percepción, o *lo instintivo,* a lo que agrega *el lenguaje* y *la cultura,* esta última entendida como intelecto general histórico. El lenguaje considerado como la lengua materna es el elemento preindividual y social que actúa, junto al fondo biológico y al saber heredado, como un líquido amniótico envolvente e indiferenciado. La subjetividad es vista como un espacio de conflicto, donde la singularización del sujeto se basa en sus acciones, y los actos lingüísticos serían acciones privilegiadas en la constitución del yo consciente. Las reflexiones de Virno sobre la subjetividad pueden hacerse extensivas a la escritura de poesía y entenderla como una práctica lingüística particular, con una especial exigencia en la selección y el enlace de sonidos y sentidos, pero siempre ubicada como dentro de un proceso de subjetivación.

Si se ubica la escritura dentro de un proceso subjetivo, el yo de enunciación poética, sumergido en el momento de su hacer, puede considerarse también un "sujeto anfibio" que se retrotrae de su yo individuado, de su yo consciente, ubicado cultural e históricamente, portador de los enunciados aceptados y de los saberes transmitidos. El yo de enunciación poética es un yo ensimismado, cuestionador; se desplaza en un contacto más "primario" con el lenguaje hacia una zona previa a su individuación, hacia un *ápeiron* o zona indiferenciada, hacia un fondo más ligado a lo instintivo que constituye la materia replegada del mundo. Este desplazamiento "primario" implica también un regreso, una vuelta cuando el poema se convierte en "discurso secundario". Bajtín ubica dentro de los discursos secundarios a aquellos que, como el literario, requieren una mayor elaboración. La escena de la escritura podría verse así como una praxis en la que el yo consciente se retrae de sí mismo y busca nuevamente singularizarse, rodeado y atravesado por el líquido amniótico de la lengua materna y de las improntas culturales en ella inscriptas. En esa interacción de retraimiento primario y

elaboración secundaria, podría situarse el hacer de la escritura poética que plasma en un texto una dimensión imaginaria.

"Y sobre todo mirar con inocencia. Como si nada pasara", dice Pizarnik (p. 41) en uno de sus breves poemas, donde un yo replegado intenta acercarse a una zona de turbación, de temblor o temor; un yo intenta volverse hacia lo otro. Esa búsqueda desde lo inicial o lo elemental, ese volver a mirar sin la carga de lo que ya ha sido visto o enunciado, ese regreso asombrado a lo conocido sin pérdida de naturaleza, identifica la escritura de poesía con el intento, a través del lenguaje, de nuevas conexiones con la propia intimidad y con el mundo; esa búsqueda impide que la poesía pueda ser confinada asépticamente a la búsqueda de un objeto estético. Su hacer la convierte, al mismo tiempo, en parte de un proceso subjetivo donde el yo se desplaza de lo sabido hacia un no saber, un movimiento que retrotrae al yo hacia una zona previa a su individuación.

Habría que considerar además el concepto de imaginario, que habitualmente es aplicado en un sentido social como esa serie de significaciones que constituyen en las sociedades un imaginario colectivo anónimo. En los términos usados por Virno, podría entenderse ese imaginario como un preindividual que actúa como fondo cultural e histórico, a través de los discursos, los valores y las prácticas sociales. Pero el imaginario de los textos literarios, si bien puede interconectarse con alguna forma de imaginario colectivo, necesita además la mueca de *genius* que mencionaba Agamben, su propio gesto, su trazo individualizador.

Decía Edward Said que "escribir puede considerarse como el escenario en el que metodológicamente tiene lugar la interacción de presencia y ausencia", donde la presencia se conecta a la representación y la ausencia "al simbolismo, a la connotación, a la unidad inconsciente subyacente" (p. 179). Considerar la configuración imaginaria sería incluir toda esa serie de significaciones que atraviesan una obra y sobre las cuales se generan los textos. A veces, un mismo escenario, un lugar de origen o un paisaje adoptado, una iconografía, un con-

junto de elementos que pueden aparecer juntos o disgregados en diferentes textos del mismo autor, pero que actúan dentro de una serie contigua o conectada. Lo imaginario de un texto puede rastrearse a través de todos esos significados que, a modo de isotopías, de reiteraciones, le van dando contorno al deseo y a las búsquedas significativas de un autor, que por otra parte nunca es un sujeto tan aislado.

Determinadas producciones poéticas no presentan grandes despliegues experimentales, su escritura tiene una apariencia de linealidad que puede ser identificada con una escritura prosaica; sin embargo, ponen en escena un imaginario particular y original que produce un efecto de lectura impensable desde la mera construcción. En esta perspectiva puede situarse la poesía de Marosa di Giorgio.

Nacida y criada en Salto, Uruguay, en la década de 1930, la vida en las chacras, en las quintas del interior de su país, ha dado origen a su mundo literario. Vivir en esta chacra es "vivir en la Prehistoria", le dice la madre a su hija en uno de los relatos breves de *Rosa mística,* y la alusión de algún modo ubica el espacio y el tiempo donde Marosa concibe el escenario de sus textos, lleno de prodigios. Dentro de él, la atmósfera feérica se mezcla con peones de campo, con olorosos jazmines, con gallinas y cerdos. El elemento maravilloso proporcionado, en parte, por las posibilidades de una tradición cultural convive con los elementos materiales de un mundo y un paisaje reconocible. El universo de la autora uruguaya aparece en su obra autoabastecido con sus propios referentes: hongos, uvas, rosas o flores rarísimas, organdí, perlas, diademas. Palabras que han ido constituyendo su repertorio y su iconografía, su originalidad. Se han señalado muchas influencias en su obra y pueden seguir mencionándose desde los cuentos de Andersen hasta Lautrémont, pasando por el acervo cultural de los druidas de origen celta. En la lectura todo eso se percibe y, a la vez, resuena lejano. La influencia es parte de una mezcla donde tiende a borrarse la marca de origen, presentizada y encarnada en su escritura a través

de una puesta subjetiva que atraviesa los referentes convirtiéndolos en propios.

El mundo de Marosa di Giorgio es un mundo de colegialas y jóvenes aniñadas, como de otra época, como provenientes de esa prehistoria que ella menciona, donde el ritmo está marcado por el gran acontecimiento de las nupcias, la virginidad, los requerimientos sexuales y el contacto directo con la naturaleza, la proveedora de maravillas y crudezas. La obra de Di Giorgio toma muy frecuentemente, en esas pequeñas escenas y breves relatos de sus textos, la perspectiva de las niñas o adolescentes, cuando el entorno se transforma junto con sus cuerpos, cuando el mundo se vuelve a mirar con la lente del erotismo recién descubierto y de los sorprendentes cambios corporales propios, que a su vez producen un giro en el comportamiento de los otros. La explicación sobre lo visto y experimentado, desde esta mirada descargada de conceptos culturales sobre la sexualidad, por ejemplo, desde esta voz adolescente, de ningún modo aniñada, se constituye en un imaginario metafórico. Frutas y animales participan de lo sorpresivo; higos que se abren, mariposas o murciélagos que aletean, se vuelven términos metafóricos; corporizaciones del deseo, de los órganos sexuales, el cuerpo mismo instrumento del deseo. El aspecto más revulsivo de su literatura se halla en los innumerables matices extraños e insistentes que toma el erotismo. Como una constante en la obra de Marosa di Giorgio, el erotismo se muestra dentro del mundo fantástico que la autora ha ido creando desde sus primeros libros y donde lo natural es sobrenatural, donde todo puede metamorfosearse en otra cosa y seguir siendo lo que era. El erotismo siempre se despliega con su maravilla carnal y su temblor pecaminoso, como recién salido de la mirada adolescente.

Desde los primeros hasta los últimos libros recopilados en *Los papeles salvajes* (1989), la sensualidad recorre ese mundo agreste de Marosa di Giorgio, lejos de las aristas urbanas. *Relatos eróticos,* subtitula Di Giorgio los textos de *Rosa mística* (2003); como antes ocurrió con *Misales* (1993) y *Camino de las pedrerías* (1997), el erotismo, que en este último tramo de su obra se

subraya con un trazo de evidencia, ha estado de manera más elusiva siempre presente.

Dice Marosa di Giorgio en un poema de *Clavel y tenebrario,*[2] uno de los pocos en el que ensaya el corte de verso:

Jazmín del Cabo,
otra vez
quiero verte
como en la niñez,
con tu modo solitario, único,
tu óvalo resplandeciente,
tu color a marfil y a talco,
que te abras de nuevo,
sobre la medianoche de un casamiento,
cuando nadie lo espere,
como una bendición
con algo de malo;
no sé qué tenías,
que me quedaba inmóvil,
como hipnotizada
y embarazada;
supliste a todos los varones
con tu formidable sexualidad plateada. (1989: 236-238)

En el territorio Marosa es habitual que el mundo masculino se transfigure, particularmente a través de determinados animales (lobo, buey, murciélago, caballo). Los cruces son constantes, y se puede citar como ejemplo aquel relato, incluido en *La falena,*[3] uno de sus textos más impactantes, donde el novio-lobo comerá partes del cuerpo de la joven. Allí se relata en tercera persona la aparición del lobo desde el día en que la niña nace: "cuando nació apareció el lobo" (2000: 203); el lobo es

[2] *Clavel y tenebrario* es uno de los libros incluidos en *Los papeles salvajes.*

[3] Las citas de *La falena* son tomadas de *Los papeles salvajes II,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

una presencia amenazante que presagia sucesos siniestros ya desde su extraña descripción: "hocico picudo y en la pelambre, las espinas de escarcha [...] asomaba sus orejas puntiagudas entre las cosas". Al mediar la narración, se ubica el clímax de una manera que es habitual en los cuentos tradicionales. En el texto de Marosa di Giorgio será "una noche extraordinaria" en la que el lobo "se presenta como novio". La protagonista había presentido que eso sucedería y asiste a sus nupcias como quien acepta su destino: "Sólo la sonrisa leve que había visto a las amigas en las bodas". Pero lo que se relata seguidamente es una escena de devoración:

> Él le sacó una mano, y la otra mano; un pie, el otro pie; la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo (2000: 204).

Finalmente, también devorará la sangre "con rapidez, maestría y gran virilidad". Así termina el relato de Di Giorgio, en la consumación de un matrimonio acechado por el símil de la violación. A través del relato, hay una mirada descarnada hacia ese acto de entrega carnal y aceptación pasiva, una mirada que podría entenderse como crítica a través de su crudeza. La mujer es devorada por la figura masculina, asociada aquí al lobo como animal predador, y también, simbólicamente, a lo que representa dentro de la inscripción cultural que le ha dado el cuento maravilloso para niños o niñas. Basta recordar *Caperucita roja* para ubicar al lobo como figura emblemática.

Puesta en la continuidad literaria que le es más próxima, esta obra dialoga estrechamente con la de esa otra gran poeta uruguaya que fue Delmira Agustini; quizás no hubiera podido hacerse sin el exceso erótico, que Agustini ponía a jugar en su poesía. Vía Agustini, el mundo de Di Giorgio se relaciona con las pedrerías y el exotismo del modernismo hispanoamericano, lo que algunos críticos han llamado la utilería modernista: piedras preciosas, jardines poblados de lagos y de cisnes, sedas y *chifones*. La diferencia es que en Marosa lo exótico se muestra como natural, o bien

no hay tal exotismo. La naturaleza se sobrenaturaliza con una visión pagana y ancestral, animista, y que a veces es decorado, cuidadoso maquillaje, y otras es lírica pura.

Su poesía crea un mundo personal, autosuficiente, sostenido durante toda su obra, donde con mínimos desvíos sintácticos y lexicales crea una lengua excesiva o hace de la lengua un exceso. Esa "especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua" (Deleuze, 1996: 11), en Di Giorgio estaría dada por la producción de un mundo que sólo ella habita. Sólo ella puede crear ese hábitat literario combinando esos objetos algunas veces exóticos, otras absolutamente pedestres, pero que sólo ella escucha y ve de la manera que le es propia. Hay en su poesía un léxico constituido por nombres de flores como bromelias o diamelas al lado de otros más comunes, hay nombres que aluden a joyas o a piedras preciosas superpuestos a un léxico de elementos populares. Un mundo desfamiliarizado por los ojos de una niña que todo lo mira a través de los engarces maravillosos que pueden engendrar los cuentos de hadas o el cuento de tipo tradicional. Los textos se hallan atravesados por una sexualidad y un erotismo muchas veces brutal que se mezcla con los más disímiles referentes.

Es casi imposible anular la convivencia entre poesía y prosa por la que trasuntan sus textos con total libertad; se diría despreocupados, en su escritura, de límites genéricos. Así como marcaba algunos de sus libros con el subtítulo de *Relatos eróticos*, en su último libro, *La flor de lis*, la casi dedicatoria de la primera página dice: "Poemas de amor a Mario". Más allá de esta ambivalencia, se puede ubicar una escritura forjada en el hacer que es propio de la poesía. Por un lado, es muy difícil hablar de narradores en estos textos; es el mismo yo de enunciación que reaparece una y otra vez, prácticamente sin diferencias. Por otro lado, la alianza con el texto poético se da a través del ritmo. Se marca con suaves crescendos, con ciertos aceleramientos. Alejada de las simetrías de la rima y del verso medido, alejada incluso del verso libre, su escritura, sin embargo, se

entrega incondicional al ritmo; sólo desde allí puede entenderse algunas veces su puntuación y su sintaxis. Una oración comenzada con "y", una secuencia que enumera con punto y seguido y no con comas, para no mencionar las frases que no utilizan verbo conjugado. La escritura de Marosa di Giorgio confía en su ritmo más que en la puntuación preceptiva, adecuando lo escrito al fluir subjetivo del lenguaje, pero lo hace sin violencia, con una relativa excentricidad.

Desde los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, quien a su vez se basó en los breves textos en prosa de Aloysius Bertrand, el cruce de fronteras genéricas en la poesía moderna ha quedado instalado. Pero cuando se habla de prosa poética generalmente no se precisa demasiado de qué se trata; por esa razón, ubicar una escritura como prosa poética puede resultar minimizador o, en todo caso, poco descriptivo. Para arriesgar un resumen, se podría decir que estos relatos fueron puestos a funcionar por una concepción poética de la escritura que exige un diálogo subjetivo y que logra una puesta de la subjetividad a través de un imaginario impregnado de erotismo. En esa concepción poética, además, el ritmo es una matriz y ejercita su hacer en una búsqueda de sentido que puede hacer desaparecer verbos y comas, torciendo relativamente el lenguaje, sin que esa torcedura se apropie del texto. A pesar de los elementos fantásticos que pone a funcionar y de la influencia notoria del cuento maravilloso tradicional, la enunciación de sus textos está más relacionada con el hacer poético que con la ficción narrativa. Esto puede sostenerse, por ejemplo, en el hecho de que los cambios de narradores no son importantes; es prácticamente la misma voz con ligeras variantes a través de todos sus textos. Tampoco son importantes las tramas ni la creación de personajes, sino ese yo de enunciación que erotiza el mundo, a través de un universo poblado con referentes materiales y literarios convertidos en propios.

A través de los textos de Marosa di Giorgio puede identificarse de qué manera ciertas expresiones poéticas sitúan sus búsque-

das y su aventura más acentuadamente en una proyección imaginaria, menos identificada con las transgresiones lingüísticas y más a tono con procedimientos constructivos sobrios e impecables desde el punto de vista de su eficacia . Desde esta perspectiva habría que relativizar la idea que llevó a entender la lengua poética como anomalía, como "desvío", y a valorizarla casi exclusivamente de acuerdo con esa desviación. Sobre este presupuesto se desarrollaba el trabajo de Jean Cohen, por ejemplo.[4] Ocurre que la alteración gramatical, un recurso habitual dentro de esa caja de resonancias rítmicas que es el poema, puede ser mínima o casi imperceptible en determinados textos que, en cambio, ejercen una poderosa atracción desde el efecto de extrañamiento producido por un entrecruzamiento inesperado de sentidos.

Obras citadas

AGAMBEN, Giorgio (2005), "Genius", en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 7-17.

BAJTÍN, Mijaíl (1982), "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 248-293.

COHEN, Jean (1970), *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.

DELEUZE, Gilles (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.

DI GIORGIO, Marosa (1989), *Los papeles salvajes*, Montevideo, Arca.

— (1993), *Misales*, Montevideo, Cal y Canto.

— (1997), *Camino de las pedrerías*, Buenos Aires, Planeta.

— (2000), *Los papeles salvajes* I y II, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

[4] Para definir la poesía, por ejemplo, Jean Cohen hablaba de "violación sistemática del código del lenguaje", "una forma de patología del lenguaje" (p. 50). Un punto de vista estructural estricto que llevaba también a definiciones por la negativa: "el verso es la antífrase" (p. 71).

— (2003), *Rosa Mística*, Buenos Aires, Interzona.
— (2004), *La flor de lis*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
PIZARNIK, Alejandra (1968), *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana.
VIRNO, Paolo (2002), *Gramática de la multitud*, Buenos Aires, Colihue.
— (2004), *Cuando el verbo se hace carne*, Buenos Aires, Cactus.
SAID, Edward (2004), *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate.

VIII. Lo accidental en el poema. Hugo Padeletti

Un haiku, decía Matsuo Bashō, "es lo que sucede aquí y ahora". Esa conocida afirmación se enlaza armónicamente con otra que aparece en uno de sus diarios de viaje, denominado en inglés: "The Knapsack Notebook" [La libreta de la mochila]. Dice allí Bashō: "Nada de lo que se anota es valioso si no es visto con ojos nuevos". Tanto en la referencia al haiku, esa composición poética que exige en sólo tres versos un apresamiento instantáneo y recortado de lo real, como en el valor otorgado en los diarios a la mirada nueva sobre las cosas, se resume una poética del instante y se halla una definición de la poesía. La captación del aquí y ahora, como observaba el maestro del haiku, en el Japón del siglo xvii, la captación del espacio actual y del tiempo presente, de lo singular que por suceder en el *continuum* temporal es escurridizo, se ha convertido con variantes y transformaciones en un concepto básico para el acercamiento a parte importante de la poesía contemporánea, no necesariamente continuadora o ligada de manera directa a este poeta del antiguo Japón. Pero la idea de instante en poesía adquiere en Bashō una referencia muy nítida y es aún más acorde si se la relaciona con la poesía de Hugo Padeletti, cercana como es a la filosofía oriental, a partir de ciertas ideas del budismo zen que la informan y la constituyen.

Nacido en Alcorta, Santa Fe, en 1928, durante mucho tiempo, Hugo Padeletti fue un poeta prácticamente inédito, conocido sólo en el ámbito cultural rosarino, en particular como artista plástico. Con la publicación en 1989 de *Poemas*

(1960-1980), un libro de tapas blancas y titulado ascético, se lo ubicó en un lugar imprescindible dentro de la poesía argentina, cuando ya tenía prácticamente toda una obra hecha. Su poesía absorbe al mismo tiempo un interés filosófico por el budismo y el hinduismo completado con la experiencia vital de su viaje y estadía en la India, en 1966, rasgos de filosofía zen y también la observación e incorporación de un mundo material a los poemas, referentes que provienen a menudo del ritmo menos bullicioso de la vida en las ciudades del interior, una reconocible cotidianeidad del paisaje que en sus poemas llevan al centro de la escena, cantos rodados, retamas o verbenas. Ciertas características en el modo de componer sus poemas le han dado rasgos propios a su poesía: la captación de los objetos *in praesentia* sería uno de ellos, o la asociación inesperada de elementos definida en el fluir azaroso de la escritura.

A través de esta asociación puede ubicarse más claramente aquello que denomino *lo accidental* en el poema. Es decir, la manera de incorporar al texto sucesos que se producen en la situación de enunciación del poema y que van empujando su sentido. Sucesos captados una vez comenzado el acto de escribir, algo repentino que aparece y es tomado por el yo poético, o bien un elemento o una ocurrencia cualquiera que da origen a la composición misma del poema. Los poemas de Hugo Padeletti constantemente incorporan lo accidental, y el efecto que eso produce es el ensanchamiento de la consciencia del yo poético a través de la absorción del afuera.

A diferencia de lo que ocurre en el haiku, donde la concentración, tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, exige un cierre mínimo y escueto, la discursividad de muchos de los poemas de Padeletti impulsa hacia la consecución. Sus textos siguen una línea rítmica que el poeta traza desde el comienzo mismo de la composición (desde el título muchas veces) y que se continúa tratando de incorporar todo lo accidental que se presente a su paso: el vuelo inesperado de una mosca, un refrán o un

sonido que es impregnado por el de una palabra anterior en una rima interna; todo, el material más inesperado, puede caber en el poema que acarrea lo asociado o se lleva puesto lo observado, como contenido, en su línea rítmica. Sus poemas parecen estar construidos, a la manera de algunos de sus dibujos, con una sola línea, sin levantar el lápiz del papel, en un único trazo.

En este aspecto, su composición poética se puede relacionar con esa antigua práctica de los pintores orientales, desarrollada en China durante la dinastía Tang (que sitúa su época de esplendor en el siglo VII); una técnica que se hizo conocida por el nombre que adoptó al ser introducida más tarde, en el siglo XIV, en Japón: *sumi-e*, que significa "tinta negra" en japonés. Es un tipo de pintura asociada en su origen con el arte de la caligrafía, cuya realización está directamente relacionada con el instante en que se despliega sobre el papel la tinta cargada del pincel. Un momento que pone a prueba la capacidad de aliento de quien compone, tanto en un sentido físico, ya que es determinante el pulso del pintor sobre el pincel, como en un sentido intelectual o espiritual. La exigencia del momento de realización pone a prueba cuánto es capaz de elaborar el pintor en ese presente activo, cuánto es capaz de absorber, de su elaboración previa, en ese hacer exigente de la tinta que comienza a extenderse sobre la superficie porosa del papel, generalmente papel de arroz. El *sumi-e* es un arte que exige concentración y oficio; la práctica acumulada y la concentración se reúnen e interactúan en el momento de la composición. Puede observarse en los poemas de Padeletti cierta similitud con muchos de estos elementos.

En Padeletti, la captación de ciertos objetos y detalles mínimos en el afuera consigue transmitir la sensación de que el poema no necesita para hacerse más que el espacio donde el poeta se sitúe; no precisa más que cualquier cosa que esté alrededor, la más insignificante, y su propio punto de apoyo, el de quien enuncia. Dice el poeta argentino en este poema que resume su manera de relacionarse con los objetos:

de ti, como lo hace esta mosca,
para captarte en toda tu extensión
redonda (tierra al fin),
verdirroja

brillante, suavemente
perfumada.
Habría que clavarte los dientes
después para saberte
crujiente
pulpa agridulce que da ganas
de tragar.
Y habría que alejarse y regresar

de pronto distraído
de todo,
para sentirte, oculta,
reposar en tu forma.

Rotunda, irrefutable,
inequívocamente modelada
por la luz sobre el plato
escuetamente blanco,

qué opulencia despliegas simplemente
por ser así:
manzana,
y no la nada. (p. 149)

El poeta va acercándose a su objeto en círculos, como podría hacerlo una mosca; poco a poco lo va incorporando con sus otros sentidos (el olfato, el sabor) y con la distracción, con el olvido momentáneo de todo lo que lo rodea, todo lo otro que no sea lo enfocado, para lograr una captación de la "forma oculta".

Sólo al final el poema descubre su objeto, lo nombra ya sin rodeos y lo señala deliberadamente con las itálicas, con el marcador distintivo del tipo de letra. El objeto resalta puesto en contraste con la nada.

Como decía Bashō, algo está ocurriendo aquí, ahora, y puede ser parte del poema y hasta puede ser "lo importante"; sólo hace falta mirar, estar abierto a la percepción, atento al detalle que aparece. Esa captación del objeto en la proximidad, esa inmediatez, como un barrido hacia el afuera que luego se repliega en el propio movimiento reflexivo, es lo que crea la poesía de Padeletti.

Los poemas de este autor avanzan empujados en una continuidad pregnante de palabras y sentidos. El poema es así lo alcanzable en el presente de la existencia. El poeta escribe dentro de una determinada situación de enunciación incorporada al poema, con su azar y su accidente absorbidos en el ritmo y en el sentido que se va delineando junto con el lenguaje. Cada poema de Padeletti transmite su instantaneidad, a través de un resultado final que lo muestra construido como una emisión única de voz; el poema se corta cuando el aliento se corta, algo que también le otorga una estabilidad unificadora.

El *sumi-e* exige del pintor ciertas cualidades que son las que sobresalen y las que destacan dos conocidos poemas de Padeletti: "La atención" y "La paciencia".

Dice el poeta:

ATENCIÓN

es una palabra modesta.
No relumbra
como 'esplendor', no implica
trascendencia, no divide
como 'dialéctica'.
Contiene,
eso sí, simultáneo
e impostergable,
el ojo del semáforo. (p. 172)

Desde el punto de vista de la escritura poética, el poeta precisa la atención, el ojo del semáforo, sobre aquello que es imposterga-ble en la dinámica del hacer con el lenguaje y necesita la modestia de ponerse a prueba otra vez en un nuevo accionar, con otro poema, como el pintor de *sumi-e* frente a una nueva tinta. Padeletti dice en otro poema: "la paciencia es un arte difícil. Como en un cuadro/ compone disonancias". El impulso instantáneo hacia el poema o hacia el dibujo no entraría en contradicción con la necesidad de detenimiento y de espera de otros momentos, algo que luego grafica con una imagen: "Voy a plantar esta almendra/ para dar testimonio/ de la paciencia" (p. 26). Una espera que podría ser previa al momento en que el poema fructifica; una espera paciente como puede serlo la adquisición del oficio, la práctica sostenida, o bien los intentos vacilantes hasta el logro del poema.

La atención y la paciencia son cualidades que podrían hacerse extensivas a este poeta, siempre en consonancia con ciertas posiciones filosóficas, y en el mismo sentido, dos cualidades que se complementan con otras: el esfuerzo y la dedicación, pensados básicamente en relación con el ejercicio constante de la práctica artística. La búsqueda y el trabajo incesantes son los que aparecen puntualizados en este poema de Padeletti: "*Cum diligentia*".

Cum
diligentia,

el sudor no se estanca;
los ojos incesantes
del martín pescador
aciertan en el agua.
[...]
Sólo *cum*
diligentia,
la primera palabra del escrito
es su punto final.
El animal

acomete el presente como tal
y no se atora.
[...]
Cum
diligentia,
todo se sostiene
en el punto de llama [...] (pp. 200-203)

Dentro de este poema, aparecen enunciados acordes con la práctica de la pintura *sumi-e* y con la práctica de escritura que identifica a su autor. El sujeto poético afirma que la primera palabra del escrito es su punto final, de donde se infiere también que la concentración del momento de origen de un texto o de una tinta contiene en potencia su realización completa. Lo mismo sucede cuando dice que todo se sostiene en "el punto de llama", en la incandescencia que es capaz de mantener el trazo continuo del poeta o el del pintor. La digresión momentánea, la aparente pérdida de sentido, puede en esa incandescencia sostenerse.

Lo azaroso, lo accidental, lo sorpresivo, lo imprevisto, lo aleatorio, aquello que va apareciendo en el poema, "la propia mariposa" que nace de él y lo va llevando son autorreferentes dentro de los textos de Padeletti en su particular reflexión sobre el arte. Muchos de sus poemas en parte incluyen el comentario sobre su manera de escribir y abordar la escritura.

Así, dice:

UN POEMA EN ESTADO

naciente
es un tono pensante.
Precipita
por imprevistos.
No discierne
entre el ángulo oscuro y el conjuro
de la luz,
[...]

y... lo siento:
pensaba en elementos
para un poema
junto al canario.
No me esperó, lo está cantando.

La poesía se hace
queriendo
y sin querer.
Golpeas
en esta costa
y se juntan arenas
en la otra. (p. 188)

Ese precipitar por imprevistos convierte el hacer del poema en una constante fuga de su propia voluntad; el planteo previo puede ser burlado por la realización, por la escritura como acto, como ese canario que canta más allá del esfuerzo del poeta al planear el poema o esas arenas que aparecen en otra costa. La ampliación y la reaparición de estas mismas ideas pueden leerse en el poema "Demetrius on style":

[...] El poema
es otra cosa. Es,
de pronto,
su propia mariposa.

Lo primero es la hebra. Lo que sigue
–acogido o cambiado,
reducido, realzado, dividido
en eco o en contraste–
depende. Largamente
se rehace. Si vive,
sobrevive.
[...]

El poema
respira por sorpresa. Cada pausa
lo deja renacer,
le incorpora silencio –ciertas islas
son el agua.

Ese respirar por sorpresa del poema insiste en la misma idea sobre la composición poética. Las pausas, los silencios, las islas aludidas también en esta cita se relacionan con otro elemento: el vacío, un concepto fundamental para la filosofía oriental, particularmente para los taoístas. El vacío es aquello que estructura lo lleno y le da soporte como las islas y los silencios al poema. El vacío se asocia a la idea de falta y de intersticio. Asimismo, es un elemento de fundamental importancia para entender la pintura oriental, particularmente la pintura china surgida en la dinastía Tang (siglos VII-IX), que continuó vigente en siglos posteriores. La pincelada única que alientan los pintores chinos al trabajar con la tinta elige la omisión total o parcial de figuras. Digamos que no teme al vacío compositivo; se elige esa omisión cuando resulta necesario para no ahogar el aliento de la pincelada puesta en acto sobre el papel y que es muy rápida.

Uno de esos pintores, tan importante además como poeta, Wang Wei, recomienda, por ejemplo, interrumpir la pincelada antes que interrumpir el aliento, "que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu". El pasaje de Wang Wei agrega una imagen muy gráfica sobre la función del vacío. Dice:

> conviene que las pinceladas se interrumpan sin que se interrumpa el aliento; que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu. Cual un dragón divino entre las nubes: su cabeza y su cola no parecen estar unidas, pero su ser está animado por un solo aliento (Cheng, 2005: 153).

La discontinuidad así nunca sería un fragmento desgajado de la pulsión con la cual se construye un todo. La pincelada tiene una

ejecución instantánea y rítmica, y no importan para Wang Wei esos blancos, esas nubes de papel de arroz que cortan el cuerpo de un dragón. Esta concepción se halla a tono con la forma compositiva del poeta de Santa Fe.

Desde el punto de vista del lenguaje, la emisión única de la voz, el aliento que sigue el poema en Padeletti, actualiza, en su acto de habla, los códigos de la lengua de los que se ha apropiado, las reflexiones que pacientemente ha hecho sobre el discurso poético y sus materiales. Sólo en ese hacer, en esa continuidad de escritura que es el poema mismo puede demostrarlo. El equilibrio del poema es el que impone el trabajo artesanal, donde la perfección consiste más en haber sabido sortear el obstáculo, un punto que se corre, una fibra del pincel que se desliza demasiado cargada, una palabra que hace ruido con otra o que se mezcla con otra connotación y dispersa el sentido. En Padeletti más que en otros poetas queda manifiesto ese equilibrio que exige la sucesión horizontal, la contigüidad de elementos en el eje sintagmático de la escritura.

Yuri Tinianov, uno de los más conocidos teóricos literarios del llamado formalismo ruso, decía que la palabra poética es "palabra dinamizada"; no tiene un significado preciso porque su significado se dinamiza dentro del poema de acuerdo a la ubicación, a la posición que esa palabra ocupa dentro del texto. Existe en el poema una "fuerza del enlace",[1] una fuerza asociativa que repercute en el nivel semántico, y esa fuerza es mucho más fuerte que en el discurso cotidiano o en el discurso prosaico. En ese sentido, Tinianov consideraba la palabra poética como un "camaleón"; muestra matices y hasta colores distintos de acuerdo con la ubicación que tenga y de acuerdo con el tono del que se impregne. Además del significado del diccionario, que es el indicio fundamental de una palabra, actúan en

[1] Dice Tinianov: "En el ámbito de las series y unidades poéticas las palabras se encuentran en relaciones y enlaces más fuertes y estrechos que en el discurso corriente. Esta fuerza del enlace tiene su efecto en el carácter semántico" (p. 86).

ella otros indicios llamados secundarios, más fluctuantes e inestables, como pueden ser la pertenencia a un registro de lengua, una connotación cultural, un tinte peyorativo adquirido en el uso, etc. La serie rítmica es justamente uno de los aspectos de fluctuación que Tinianov subraya. En Padeletti puede observarse muy claramente esa dinamización de la palabra, a través de la asociación y la absorción de elementos que suelen pertenecer a ámbitos muy diferentes. Sin embargo, puede verse, fundamentalmente a través de la serie rítmica, cómo el sentido no se pierde nunca del todo sino que, de ese modo, va acrecentándose y matizándose. La palabra, a través de los encabalgamientos del verso o sus inesperados cortes, lleva su sentido hacia otro sitio inesperado que implica la apertura del sentido inicial, en un proceso que se vive como ganancia. Al desafío de la escritura se responde con soltura y relajación en el hacer, como el gimnasta que, frente al esfuerzo requerido, responde también con su respiración.

En "Canto rodado" aparece esa dinamización a través de un ritmo creado por las palabras en su pregnancia. Dice el poema:

> No importa, la carencia o el descuido
> o el súbito revuelo
> u otra oscuración o movimiento
> no deseable,
> la ofuscación, la infatuación, el torpe
>
> comentario,
> el lúgubre o el lóbrego
> o el lúbrico maullido,
> pez, pajarraco o fétida alimaña,
> la inconsecuencia, la infidencia, el híspido
>
> resentimiento
> se depositan, ceden
> se disipan al cabo. (p. 206)

La similaridad fonética de lúgubre, lóbrego, lúbrico; la aliteración de las palabras terminadas en -ción; la pausatoria creada por la suspensión del sentido en "torpe" que luego se encabalga con "comentario", de la misma manera que sucede con "híspido" y "resentimiento" en las estrofas siguientes. El subrayado, el énfasis que logra esta disposición en el verso de las palabras "torpe" e "híspido"; una posición donde sus significados resultan reforzados. Se trata en todos los casos de procedimientos donde el ritmo dinamiza la palabra, la vuelve palabra poética. "El afuera de la oración no existe", dice Tinianov, y este poema, que no es un caso aislado, es una muestra de lo que sucede en los de Padeletti, habla a las claras de cómo cada palabra gana significación en su enlace con otras dentro de la serie rítmica que el poeta crea. Como si fueran esquirlas de imanes, esas palabras generan una fuerza unificadora en el poema, una línea sonora asociativa.

El poema de Padeletti se hace en un espacio cercano, en una intimidad que ocupa el primer plano de la percepción poética; el yo poético selecciona ciertos objetos y los proyecta, a través del lenguaje, desde la captación intensa y momentánea del tiempo presente. La afirmación de Bashō que sitúa el poema en el aquí y ahora consigue alivianar al poeta de la pesada carga de proyectos complejos y grandiosos, de estructuras demasiado planeadas, para invitarlo a la posibilidad de escribir en ese preciso momento. El poema habla por sí mismo y, a su vez, organiza el entorno espacio-temporal. Dice Jorge Monteleone que, en Padeletti, el yo queda como en vilo en la contemplación del objeto, "forma su objeto y es formado por él" (p. 253). El yo en Padeletti "nunca es un yo expresivo, autobiográfico y sentimental", concluye.

La presencia del yo en los poemas de Padeletti no está enfatizada; quien enuncia es quien elige los objetos y propone conexiones, es quien intenta unificar y estabilizar el sentido, es quien da coherencia al todo y va logrando una objetividad subjetivizada. "No me canto a mí mismo, ni a la enredadera afanosa", dice en una no explícita réplica a Walt Whitman, "canto un

canto de rana en la sequía". Esta afirmación deja al descubierto el intento de desplazar al yo lírico de una centralidad poderosa, incluso heroica, para ubicarlo, como lo hace, en el costado de la materialidad más simple. Aquí, una rana en la sequía que está aludiendo a la vejez. Como lo hacen otros referentes en *Canción de viejo*, uno de sus últimos libros.

Distanciado de lo confesional y lo sentimental, la huella subjetiva se encuentra en esa focalización selectiva de objetos que disponen su mundo, así como en las asociaciones que el poema va proponiendo y que conforman una conciencia del objeto, más allá de lo visible. Dice, por ejemplo:

UNA GRANADA DE RUBÍ

se oscurece
cuando la tarde avanza y prefigura
la ambigüedad del Hades. (p. 11)

La relación con los objetos a través de las diferentes maneras de acercamiento a ellos, a través de la exploración de posibilidades con lo material más simple; su ojo de artista plástico que observa con detenimiento las formas, la luz, el volumen; incluso ese saber abandonar el objeto e imprimirle un vuelo imaginario que puede convocar animales legendarios, como, por ejemplo, dragones, aparecen sintetizados en la serie de poemas "Los limones":

I

No sé
si el limón me mira
o lo miro.

Cuando poso
la mirada,
sospecho que hay un antes

y un después que se guarda
[...] (p. 245)

5

No sé qué preferir,
si el limón en el cuadro
o el limón en el plato:

si la dicha
del pensamiento dicho
o la sospecha

del no pensado. (p. 248)

12

No tuve miedo de la oscuridad
porque había en el plato
de peltre tres limones

como tres protectores
dragones en el centro
de la noche. (p. 251)

El poema convierte en enunciado la propia situación de enunciación: el yo frente a dos limones en un plato de loza, así como en otros poemas un colibrí en el momento de libar cierta flor o aquella manzana citada al comienzo, observada por una mosca que la ronda. El poema organiza a su vez, desde el punto de vista de los referentes, el mundo que lo circunda. La subjetividad de quien enuncia va anclando en diferentes objetos, todos aquellos que le permite el tiempo presente del poema en su momento de origen. El sujeto poético apresa el mundo a partir de una mínima percepción y de esa particular situación que el poema presentiza.

Además de la influencia filosófica en su poesía, hay que agregar la influencia de la poesía anglosajona, Emily Dickinson, por ejemplo, o Marianne Moore. Pero se trata sólo de una referencia contextual que alude más a las preferencias por ciertas lecturas. Si los poemas de Padeletti han logrado individualizarse dentro la poesía argentina, la base de su individualización es movilizada por un concepto encarnado en la composición del poema, en el hacer de la escritura entendida como línea rítmica que puede integrar lo accidental, aquello que va sucediendo mientras se escribe. Desde allí observa sus objetos y mezcla materiales de distinto origen; hace convivir, en la corriente del poema, un enunciado simple o conversado con otro que exige agudeza, un dicho o refrán con una referencia culta, un término cotidiano con un vocablo inusual que rescata, como sacado de un antiguo alhajero o de una cajita de música. Podría decirse también que compone sus poemas a la manera de los pintores orientales rescatando la antigua técnica del *sumi-e*. Padeletti convierte esa técnica en un acto sonoro, el del poema.

Ha habido una tendencia posmoderna a una excesiva valoración de la deriva poética o el discurrir azaroso sin que se pueda determinar con claridad cuándo esos textos lograban hacer sentido o cuándo simplemente fracasaban al caer en un merodeo sin posibilidades significativas. La posibilidad de moverse dentro del texto dando cauce a una cierta improvisación que la situación de enunciación facilita está implícita en los textos de Hugo Padeletti. Pero "lo accidental" visto a través de su poesía adquiere otra apoyatura escindida de un espontaneísmo facilista y más ligada a la construcción poética como arte que requiere paciencia y atención. Ya no desde una concepción clásica que puede ahogar el aliento fresco y subjetivo que fluye de una determinada situación de enunciación, sino en el intento de absorción e incorporación de su discontinuidad que implica una valoración de la misma. La poesía de Padeletti se ubica en una zona intersticial entre el oficio adquirido y el acto que posibilita la realización; de esa juntura parece surgir el poema.

Obras citadas

Bashō, Matsuo (2000), *Narrow Road to the Interior*, Boston (MA), Shambhala Classics.

Cheng, François (2005), *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela.

Monteleone, Jorge (2004), "Figuraciones del Objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 9, Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, pp. 333-369.

Padeletti, Hugo (1999), *La atención. Obra reunida, poemas verbales-poemas plásticos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Tinianov, Yuri (1970), "El sentido de la palabra poética", en *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo xxi, pp. 55-132.

IX. Marcas de graffiti en los suburbios. Poesía argentina de la posdictadura

Los años noventa registran la aparición, en Argentina, de una cantidad inusual de poesía producida por una nueva generación de poetas que dejaron atrás la adscripción declarativa a una corriente poética o a presupuestos demasiado fijos, pero que comenzaron a trazar una territorialidad diferente, visible tanto en los textos como en la ocupación del espacio de circulación poética. A veces puede leerse entre ellos un código de reunión identificatorio, el trazo de una influencia o la elección de una tradición, a través de la obra de algún poeta que los precede. Entre esas elecciones se destacan los nombres de Joaquín Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, Juan L. Ortiz, Juan Gelman o Alejandra Pizarnik informando sus textos y su voz pública, así como poetas de la generación inmediatamente anterior como Néstor Perlongher, Arturo Carrera o Diana Bellessi. Pero sobre todo se registra la necesidad de crear nuevos espacios, desgajarse de los ya existentes y formar parte de una territorialidad, con códigos diferentes y referencialidad propia.

A partir de los años noventa, el campo de la poesía argentina puede compararse a las calles de un gran suburbio con paredones tomados, ocasionalmente o un poco más persistentemente, por las marcas del graffiti. Cada nuevo evento: un pequeño sello editorial, una antología, otro ciclo de lecturas, otra revista, una serie de *plaquettes*, deja sentado su trazo, su aquí y ahora, de la misma manera que lo hace un graffiti sobre la superficie pública, ocasional y abierta de una ciudad; son trazos ubicuos que más allá de cualquier afirmación estética o política dan

cuenta de una presencia y, con un imaginario dedo índice, señalan "por aquí estuvieron", "por aquí pasaron". Ciclos de lecturas como, por ejemplo, La voz del erizo o Zapatos rojos; lugares de encuentro y producción de ediciones mimeografiadas o fotocopiadas, como Belleza y Felicidad; sellos editoriales que editan libros en pequeño formato, como Siesta, con forma de folletos, como los de Ediciones del Diego, también pequeños y abrochados, o los de Suscripción, que, como otros, comenzaron con hojas impresas desde la computadora instalada en la casa; revistas como *Tsé-Tsé*, iniciada también en un formato de bajo costo. Y habría que agregar la aparición, después de la crisis económica de 2001 en Argentina, de Eloísa Cartonera, un sello editorial, con la particularidad de que sus publicaciones tienen tapas de cartón directamente compradas a los cartoneros que recogen cajas de desechos para luego venderlas por peso para reciclar. Cartón sin elaborar y pintado con el título del libro, acompañado del nombre de escritores consagrados entre otros menos conocidos, han constituido el gran atractivo de las publicaciones de Eloísa Cartonera. Ellos son algunos de los nuevos graffiti. Un esténcil, un trazo de aerosol, otro de lapicera a fibra o las más afiladas muescas de un cortaplumas; un graffiti estampa una marca de territorialidad, un proyecto que se abre con su necesidad de diferenciación y su impulso de mostrar otra producción poética, aunque no se expliciten de manera demasiado definida sus bordes o sus características estéticas.

Las antologías forman parte de esos graffiti en una época en la que todo lo sólido se desvanece en el aire. Como señala García Canclini, la época tiende más a "descoleccionar", a quitar monumentalidad a las expresiones culturales. El gesto más característico es, en consecuencia, el de indicar una presencia, valorizar una circunstancia. No hay una antología que pueda tomarse como referente más o menos completo de la diversidad de manifestaciones y líneas poéticas. Buscar las razones remite a tener en cuenta varias opciones, desde la cercanía temporal de la producción reunida hasta los replanteos ideológicos de una época que se niega tanto a armar colecciones con un sentido

abarcador, amplio e imparcial como a construir relatos hegemónicos de un período, de una estética epocal o de una identidad nacional. Podrían mencionarse, sin embargo, dos antologías que colocaron en circuito nombres y textos de poetas nuevos: *Poesía en la fisura* (1995) y *Monstruos* (2001). La primera, prologada y seleccionada por Daniel Freidenberg, daba cuenta de la aparición de "algo nuevo" en la poesía argentina de los más jóvenes, ya desde mediados de la década, y arriesgaba algunas características como el "descaro", la "irreverencia" y cierto "gusto por lo marginal" (p. 7); algunos de los poetas allí incluidos han seguido produciendo y han profundizado sus búsquedas, otros todavía no habían aparecido públicamente en el momento de editarse. Luego, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina,* prologada y seleccionada por Arturo Carrera, donde conviven de manera heterogénea poetas cuyas edades van desde los 23 años (con un libro publicado o inéditos) a los 40 años (con una trayectoria mayor).

Dentro del mapa de la poesía argentina contemporánea, los noventa marcan un proceso de reterritorialización de los espacios que produce un enorme movimiento, una "movida" poética que muchas veces, aunque no se lean los textos con demasiado detenimiento, ha llamado la atención como un fenómeno sociocultural creciente, más visible hoy que en los años ochenta. Dentro de este movimiento, también se propician y se rearticulan pactos de lectura y se avizoran ciertos conflictos por lo que podría considerarse la legitimación o la legitimidad de esas lecturas. Se habla de una poesía realista y ha aparecido en forma latente la discusión acerca de qué significa o cuán abarcador puede ser el término: si la época se caracteriza por un realismo "rantifuso" (Helder y Prieto, 1998: 15 y 16) más cercano a un hiperrealismo que se complace mal o bien en el uso vulgar y callejero de la lengua, un realismo que, sin embargo, no prescinde de un "*pathos* metafísico" (Aulicino, 2001: 5), o, por el contrario, si todo eso significa un renacer del neobarroco (Carrera, 2001: 15). Más allá de los pactos de lectura que realzan u opacan determinados nombres y obras, lo más destacable dentro de

esa movida poética, constituida por un encadenamiento inabarcable de acontecimientos (lecturas de poemas, presentaciones de libros, ciclos, encuentros, festivales), es que se ha echado a andar un nuevo proceso de simbolización donde se reconfigura el lenguaje poético.

Hay una nueva territorialidad en los textos, se ponen en escena otros referentes que dejan explicitado el deseo de que las impurezas irrumpan en el terreno de la lírica. Hay quienes se muestran preocupados por decretar la muerte de la lírica y ser antilíricos, retomando, en parte, la poética de Leónidas Lamborghini; otros transforman la superficie poética con un lirismo que de otro modo impregna en los textos las rugosidades de la época. Un enorme reciclado que va desde la poesía clásica a la vanguardia, desde el barroco hasta el realismo sucio hacen del conjunto un paisaje heterogéneo, fragmentado, con poca producción teórica o crítica, con un intercambio de ideas pobre comparado con la vitalidad adquirida por los avisos del correo electrónico que convocan diariamente a un nuevo evento, a una nueva prometedora exhibición. Desde su escasa o nula incidencia en el mercado editorial y en el mercado de distribución de libros y revistas, con un tenue eco en los medios (más como espectáculo para ver que como producción literaria para leer), el campo poético oscila entre la escritura gestual de tribu urbana que es observada un tanto pintoresca o festivamente y la búsqueda incierta, inconformista, siempre incómoda con los amaneramientos grupales, de una escritura poética. Esa escritura poética que en términos sociales, un poco más amplios, se encuentra devaluada y, en las secciones literarias de los medios, está tan fácilmente expuesta a la prescindencia.

En ese sentido, habría que caracterizar casi toda la actividad poética como producida desde un margen, con alguna escasa relación institucional a través de organismos que eventualmente han propiciado subsidios, becas o el intercambio poético, como pueden ser la Casa de la Poesía de la Ciudad de Buenos Aires; el Centro Cultural Ricardo Rojas, que depende de la Universidad Nacional de Buenos Aires; el actual Centro Cultural de

España en Buenos Aires (CCEBA); el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas, hoy desaparecida. Pero la mayor parte de la actividad poética se realiza en talleres de escritura que, en general, son parte de la actividad privada; en cafés, librerías y lugares de reunión diversos; a través de pequeños sellos editoriales, de ediciones artesanales y de bajo costo, con una llegada oscilante a los exhibidores de las librerías (habría que aclarar, además, que sólo de ciertas librerías; las más renuentes son las grandes cadenas).

En ese proceso de reterritorialización de los espacios, hasta el propio espacio es un territorio transformado; algo notorio en ese sentido es la incorporación de los sitios de Internet para acceder a la poesía y a las nuevas producciones, particularmente se podría hacer mención de www.poesía.com, dirigido por Martín Gambarotta.[1] Por otra parte, la mayor parte de la actividad se sigue concentrando en Buenos Aires, aunque hay interesantes rutas de ida y vuelta con poetas del interior del país: no sólo Rosario –con su enorme tradición poética–, sino Bahía Blanca por ejemplo –con la revista *Vox*, luego también sello editorial–, y la Patagonia, donde hay ciudades con mucha actividad en torno a la poesía, como Bariloche, Neuquén, Puerto Madryn, con sus propias pequeñas editoriales y revistas.

Los años noventa marcan un momento de inflexión dentro de una demarcación contextual que remite a los años ochenta para entender un punto de partida y de diferenciación. La década de 1980 señaló la recuperación social a partir del período final de la dictadura militar, un momento de rearticulación de un espacio culturalmente arrasado; constituyó una primera etapa de la que podría ser considerada la poesía de la posdictadura, que continúa aún hoy, cuando las marcas dejadas por aque-

[1] Sólo una mención y una muestra de la proliferación de blogs y sitios relacionados con la poesía y los poetas que devendría a posteriori, así como de la interacción desplegada a través de revistas digitales, del correo electrónico y de redes sociales que luego se convierten en un factor importante para analizar en sí mismo.

lla violencia siguen gravitando a través de la generación de H.I.J.O.S. y de los "escraches" o el cruce de identidades y las políticas de la diferencia están apoyadas en las irrupciones de estas problemáticas en los años ochenta.

En poesía, la década de 1980 se caracterizó por la coexistencia de un sistema de poéticas (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo) diferenciado en cuanto a las ideas respecto de la escritura que cada grupo movilizaba y en el que aparece, como espacio desterritorializado de ese sistema de poéticas pero que ejerció una fuerte influencia, ineludible en cualquier mapa que se trace del período, la poesía producida por mujeres. Algunos nombres destacados: Susana Villalba, Irene Gruss, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Mirta Rosenberg.[2] La poesía de los años ochenta arma y rearma nuevas configuraciones subjetivas; las identidades sexuales y de género atraviesan y movilizan los textos.

A partir de los años noventa, ese movimiento continúa, pero las demarcaciones de aquel sistema de poéticas se disgregan y ya están muy lejos de las fronteras estéticas fijas; es mucho mayor la tendencia a la mezcla y a la contaminación, a los pasajes de una a otra zona. Si en un primer momento, el de los años ochenta, la diversidad niega la existencia de un único parámetro para ordenar la producción de una época, que es como decir que no hay un solo yo poético con marca registrada sino muchos; en un segundo momento, iniciado en los años noventa, el quiebre es todavía mayor, como si el yo poético se aceptase múltiple, más flexible o nómada. Se puede entrar a la poesía por la parodia a la lírica y allí dentro desplazarse hacia una nueva forma de lirismo, se puede entrar por una dicción barroca hasta la napa de un realismo más despojado, se puede entrar por un realismo sucio y descubrir a los clásicos. Si los años ochenta y los años noventa pueden relacionarse en algo y ubicarse dentro de una misma fuerza reactiva, caracterizable como posdictadura, es en el cuestionamiento a una subjetividad totalizadora. Esa saludable energía de la década de 1990 se fue

[2] Véase Genovese (1998).

subsumiendo en una poética que ha intentado, y en parte lo ha logrado, colocarse como *main stream* o expresión de la época: un objetivismo duro (Fabián Casas), el mundo del pícaro marginal (Washington Cucurto), el barrio y sus códigos (los ya mencionados Casas, Cucurto y habría que agregar además, por ejemplo, a Alejandro Rubio y a Daniel Durand). Más allá de los actores interesados o desinteresados en este punto, subrayo como centro de atracción, como usina generadora de nuevos tonos poéticos, ese impulso reactivo y anárquico de los años noventa, que también admite la posibilidad de desbrozar otras lecturas y otros textos, además de los privilegiados en la circulación. Creo importante destacar de ese momento la crítica de una subjetividad totalizante que genera en simultáneo la construcción o redefinición de las subjetividades, a través de la inclusión de un mundo silenciado o relegado a los márgenes, de la experiencia de los jóvenes en una ciudad cuya fachada fue abruptamente cambiada por la dictadura militar, primero, y por las políticas económicas del neoliberalismo, después. Muchas veces esa redefinición subjetiva ha implicado contaminar contemporáneamente el lenguaje poético, que, impregnado de coloquialismos, adopta distintos modos de la hibridación.

Una de las posibles maneras de comenzar a analizar la poesía argentina de la posdictadura sería centrarse en el reconocimiento de ese segundo momento, iniciado en los años noventa, considerando dos aspectos: 1) Un discurso poético híbrido mezclado con el discurso de la publicidad y los medios masivos, que es algo muy evidente en los textos del período, pero no como lugar pintoresco del habla y la inclusión, sino remarcar cómo esa utilización genera, como efecto, poner en evidencia las condiciones de construcción de lo real. 2) Las remisiones a la violencia política de los años de dictadura desde otra perspectiva, la de la generación de H.I.J.O.S. de desaparecidos y una mirada más impiadosa sobre la violencia contemporánea en lo privado y en lo público.

Dentro de las señalizaciones internas que se pueden ir visualizando a través de la lectura de los poemas, una de ellas es

la producción poética como discurso híbrido que niega o restringe cada vez más la poesía como discurso puro, cerrado. Diferentes materiales provenientes del cine, del cómic, de las series televisivas conviven interrelacionados y así mezclan y anulan la tradicional distinción entre lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo. En los poemas de Osvaldo Bossi, de Hernán La Greca y de Roberta Iannamico, por ejemplo, aparecen este tipo de mezclas y cruces.

Los primeros textos de Osvaldo Bossi[3] se comenzaron a conocer y a difundir hacia fines de los años ochenta, a través de la importante circulación oral que las lecturas de poesía generan en la Argentina. Uno de esos textos, más específicamente una breve serie de poemas mecanografiada que circuló de mano en mano y que, aún permaneciendo inédita, influyó más tarde en la poesía de otros poetas, fue: *Los poemas de amor que el Coyote le escribió al Correcaminos*.[4] Con esta serie comenzó algo que pudo luego visualizarse como un núcleo sobre el que trabajó la poesía de los más jóvenes: la utilización de los personajes del cómic para convertirlos en lentes, a través de las que se enfoca una realidad absolutamente diferente. En esa dirección se encuentran los poemas de Hernán La Greca incluidos en *La fuerza* y muchos de los poemas de Roberta Iannamico. No hay sarcasmo ni burla fácil hacia los personajes masmediáticos, sino una reversión que implica más comprometidamente la ironía como recurso de escritura. Ironía no en un sentido burlesco, sino como mirada desgarrada que consigue distanciarse a través de la lente de un personaje de historieta. Al mismo tiempo que se reescriben las características identificatorias de los personajes, e indirectamente se dejan expuestos los modos de mirar la realidad que una época acuña, también se acude a esos personajes como a los compañeros de juegos de la niñez a los que no se quiere perder.

[3] Osvaldo Bossi nació en 1963.

[4] El libro fue publicado finalmente en el 2007 por el sello editorial Huesos de Jibia.

En estas escrituras permanece, rescatado en el umbral del adulto, ese gesto concentrado de los chicos frente a una realidad amenazadora, siniestra o que no se alcanza a comprender. En una nueva relación con el cómic, los poetas más jóvenes aflojan el lazo de una mirada simplista sobre la realidad (que generalmente es la que producen los medios masivos) y cuestionan sus condiciones de construcción proponiendo otra, pero retomando, al mismo tiempo, el imaginario que el cómic les ha abierto a partir de su matriz.

En los poemas de Osvaldo Bossi antes mencionados la historia del Coyote y el Correcaminos se convierte en una historia de amor adolescente, el despertar de la sexualidad como deseo hacia una figura tan escurridiza como la del Correcaminos: "Sólo lo veo un instante/ y esa pequeña ráfaga me basta/ para alimentar el deseo/ la desesperación del deseo". Ese deseo es: "Una bomba de tiempo/ instalada en mi corazón", y es el que se va definiendo, más explícitamente en los poemas sucesivos, como un amor homosexual. Cuando el yo poético toma conciencia de que su identificación sexual provoca la risa y la burla de los demás, acude, como casi todos los superhéroes puestos a prueba por su oponente, a un recurso que es un cliché dentro de las secuencias de los dibujos de historieta o en los dibujos de las series televisivas animadas: "Mientras tanto/ preparo una trampa/ que no fallará". Es en estos momentos cuando la matriz del *cartoon* permanece; Bossi, además, rescata en la figura del Correcaminos su identificatorio "pip-pip". Pero, en otros momentos, el texto se independiza de su matriz y, más libremente, explora sus propias búsquedas de sentido. Por ejemplo, dice Bossi:

Mi amigo, el Pablo
me llamó por teléfono
–tan perfecto, tan normal
tan católico...
Ya sabe algo
de mi oscura obsesión

y me desaprueba.
Me trajo un álbum lleno
de bellas coyotas desnudas
que yo miré por cortesía,
fingiendo atención.
Él se quedó más tranquilo
y yo jugué a ocultar
esta extraña fascinación
y caída
por lo imposible.

Las coyotas desnudas serían la parte extensiva de la matriz del cómic que se hace coincidir con el statu quo social, con la norma; lo mismo podría decirse de la mención al catolicismo. Allí la escritura poética genera la versión personalizada de ese cómic, distorsionándolo. A través de esa extensividad, la escritura dice que no es ingenua, pero, en lugar de optar por una crítica ideológica radical hacia los medios masivos, opta por el uso discrecional del dibujo animado. El deseo del Coyote hacia el Correcaminos se reescribe investido por el deseo personal.

En Hernán La Greca[5] la influencia del mundo de la historieta y la de los héroes míticos lo hace recrear personajes para mostrar un yo niño o adolescente que sobrevive al abandono y a esa didáctica de las familias para la infelicidad. La Greca mezcla de manera explícita las vivencias de un yo precariamente constituido con las de personajes míticos y masmediáticos buscando allí respuestas para su propio mundo. Dice en "Silver Surfer": "Voy vestido de Apolo por la casa", y más adelante: "A veces, la tarde llega como un sueño/ de héroe de historieta" (p. 9). Las máscaras de esos otros son las que le permitirán hacer hablar a un yo en las encrucijadas, en esos pasajes de difícil reconocimiento, cuando el insomnio se impone haciendo trastabillar la lucidez. "De qué me sirve por las noches/ tener la piel acostumbrada/ al bravo sol del mediodía" (p. 14), dice La Gre-

[5] Hernán La Greca nació en 1968.

ca en "Aquaman", y en "Sarrasani hijo": "Nuestra madre nos dejó a los nueve/ sin despedirse. Todavía robo/ el rouge de la cartera/ que olvidó sobre la cama y me pinto/ besos, a ambos lados de la cara. Desde ese día/ las noches son iguales: el que vela/ el sueño en esa cama soy yo" (p. 15).

Son esas máscaras, también, las que proporcionarán instrumentos específicos, caracterizadores del personaje, para metaforizar la propia realidad, como ocurre en el poema "Gatúbela", personaje que se retrata munido de su látigo ("Yo recuerdo los hermosos días, de su andar/ y de la música del látigo, cuando el látigo tenía/ mala fama"); y agrega complementado su atuendo sadomasoquista y la atracción que ejerce: "Ante mí, una flor salvaje en un lujoso estuche de cuero negro". Pero hacia el final, el poema gira, y Gatúbela ocupa el lugar de otra persona de mayor cercanía con el yo poético: "una mujer hubo en mi vida/ que hizo las veces de ella. Con un pie en la mesa/ ratona, una S/M de entre casa con pulóver/ cuello ve" (pp. 27 y 28).

En Bossi como en La Greca, los personajes del cómic no enfatizan el orden del mundo reconocible que los medios masivos imponen sino que, por el contrario, reconstruyen la percepción estereotipada y trasladan a sus personajes hacia un mundo más complejo y diverso, con menos soluciones para el dolor, el amor o el deseo.

Roberta Iannamico[6] recupera un clásico del cine para chicos en el poema "El extraterrestre". E.T. se ubica dentro de una serie de referentes que convocan a los juegos de infancia y al imaginario que los nutre; en determinado momento, el poema produce un desplazamiento que escenifica indirectamente los desplazamientos que los personajes del cine y los medios provocan en cada subjetividad, en cada yo, en el mundo de cada niño. Así, la escena del filme en que los chicos escapan en sus bicicletas con E.T. escondido es la que se rememora en el comienzo del poema de Iannamico:

[6] Roberta Iannamico nació en Bahía Blanca, en 1972.

Llegamos demasiado lejos
escapábamos de los malos
con bicicletas livianas
salvamos al E.T.
envuelto como un recién nacido
el corazón al aire
los ojazos
hay cosas que se encienden y se apagan todo el tiempo (p. 66)

Esas cosas que se encienden y se apagan, lo que está y lo que se escapa, lo que vive y lo que muere vuelven constantemente en lannamico, interrumpiendo la ronda del juego con su amenaza. Dice en el mismo poema: "sembramos colas de zorro/ para cosechar zorros/ sembramos plumas/ y cosechamos un pájaro voraz/ nunca más dormimos tranquilos" (p. 66). Algo similar ocurre en el poema "Caracoles", donde un yo de niña recoge caracoles de la playa para armar una familia con ellos. Dice en un momento: "todos se ríen y juegan en la playa porque no saben/ los caracoles son tristes/ están enfermos/ los tapa con un pañuelo para que la muerte no se los lleve" (p. 70).

Dentro del mundo de los juegos infantiles es desde donde esta poeta puede ver todo lo demás. Es a través de la figura de las cebras salidas de un televisor en blanco y negro donde puede trasponer otros personajes que, como en nuestra sociedad, permanecen impunes. Dice "todos sabemos/ que una cebra tras las rejas/ es una redundancia/ así que hacen lo que se les canta", y agrega: "hacen el mal sin mirar a cuál/ atacan con fiereza/ después brindan" (p. 72). Recurrentemente, se muestra la búsqueda de un lugar inocente en un mundo donde algo amenaza con apagar las velas de cumpleaños o la risa, donde nunca se sabe bien qué sucederá.

Un efecto comparable, aunque centrado en un distanciamiento espacial, en un extrañamiento geográfico que producen nombres de lugares lejanos o inexistentes como camino oblicuo y más permisivo para referir el lugar propio, es el que tra-

baja Andi Nachon.[7] Se trata de un efecto que puede observarse desde los títulos de sus libros *Siam, W.A.R.Z.S.A.W.A.*, *Taiga*. No hay aquí personajes de historieta, pero el propio yo se metamorfosea puesto en un espacio que le es ajeno y que en parte actúa como otro: ya sea que esté en medio de una guerra extranjera, como la palabra *war* contenida en "Warzsawa", o viviendo en la época antigua de un país no demasiado familiar como Tailandia o en medio de un paisaje de bosques fríos y lejanos como el de la taiga.

Warzsawa es un territorio ocupado, una ciudad arrasada donde permanecen horadándola las esquirlas de una guerra; pero es sobre todo una geografía desconocida: "warzsawa/ dijimos hablando de estepas y viejas polacas/ deglutiendo papas" (p. 55). Warzsawa es una manera de construir una metáfora para hablar de una realidad personal en un país como Argentina después de los años de dictadura. Warzsawa, que con su fonicidad se acerca a Varsovia y es una ligera variante del nombre de la ciudad en polaco, ubica un yo semejante al de una víctima de los territorios ocupados o de los campos de concentración:

> [...] No sé
> qué hacer con este frío sobre mi cuerpo
> algunas noches, reconozco
> esa marca detenida en mis muñecas:
> signo
> que mostrar orgullosa levantando los brazos: "Esto
> han hecho con mi cuerpo". (p. 13)

La mención al cuerpo metaforiza más explícitamente la situación de los cuerpos en una Argentina donde la tortura física fue tristemente célebre. Agrega en el mismo poema:

> cubrime la cara
> tapá

[7] Andi Nachon nació en Buenos Aires en 1970.

este frío de refugiada que mataría
por el calor de una papa. Cuerpo

helado al costado del camino
–el mío– frente a una linterna
encandilada, para gritar: esto
han hecho conmigo. Mientras la noche
profunda se instala y corren
suaves gotas sobre las ventanas. –"No,
no deberíamos ser apacibles"–. (p. 14)

El poema coloca al yo en esta oscilación espacial que lo lleva desde un aquí y ahora subjetivo a ese otro territorio referido, el de la refugiada, que parece sacado de un documental de la Segunda Guerra Mundial, en blanco y negro.

Un efecto que se ubica en la misma dirección que el uso del cómic puede observarse, además, en la inclusión de marcas de productos y hasta el contexto publicitario que los caracteriza; una manera de forzar el discurso hacia las impurezas de lo tradicionalmente apoético. El chocolate Nesquik o el *rouge* de Lancôme, por ejemplo, mencionados por Marina Mariasch[8] y Anahí Mallol.[9] Podrían sumarse estos recursos a la utilización de un habla coloquial que llega a transcribir la incorrección ortográfica y gramatical. Juan Desiderio,[10] en un extenso y conocido poema titulado "La zanjita", transcribe el habla de los personajes. Dice, por ejemplo: "Meté la mano/ sacá lo hueso de poyo/ de la zanja" (p. 61). En otros momentos escribe: "Arrodíyese" (p. 62) o "aprete" (p. 62), como una necesidad de señalar la marginalidad de sus personajes, al margen de la normas de ortografía y gramática.

La inclusión de un habla incorrecta, vulgar y bizarra, así como la intervención en los textos de personajes masmediáticos

[8] Marina Mariasch nació en Buenos Aires en 1973.

[9] Anahí Mallol nació en La Plata, provincia de Buenos Aires, en 1968.

[10] Juan Desiderio nació en Buenos Aires en 1963. Las citas de "La zanjita" están tomadas de *Poesía en la fisura*.

y marcas que identifican la sociedad de consumo contemporánea actúan como constante obstrucción hacia la aparición de un "yo trascendente"; se quiere exhibir un yo sumido en la temporalidad circunstancial con los referentes que se usan para la comunicación cotidiana y con interlocutores cercanos. Se intenta así el desligamiento de una pesada tradición poética que, como la del modernismo rubendariano, se fascinó con lo exótico y lo exquisito. Éste sería el gesto opuesto: negar la selección objetual opulenta y exótica y contaminar el discurso poético con una actualidad que en muchos casos exige conocer el subcódigo valorativo de las marcas publicitarias y de las jergas.

Si el arte de los años sesenta también estaba atravesado por el lenguaje de la publicidad y, en general, de los materiales provenientes de los medios masivos, había una clara motivación iconoclasta, de forzamiento de los límites artísticos o de aquello que era considerado "lo literario" con un concepto restringido; un arte que a la par de las producciones acuñaba concepciones teóricas menos elitistas y producía otros abordajes sobre el arte y la literatura. La diferencia de los entrecruzamientos y la contaminación discursiva en los años noventa es que parece orientarse hacia otros objetivos: la funcionalidad dentro de los textos es diferente; la utilización, por ejemplo, de la cultura de los medios masivos muestra y pone en evidencia, más que las condiciones de construcción del objeto de arte, las condiciones de construcción de lo real. La cultura de los medios masivos ofrece lentes coloreados y permisivos para mirar la realidad ya no de la manera simplificada que aquellos ponen en práctica sino de manera más compleja.

Otro de los aspectos, propuestos al comienzo para el análisis, se relaciona con la violencia vivida durante los años de dictadura militar en Argentina y que aparece en los textos de los más jóvenes desde una óptica que podría ubicarse como perteneciente a la generación de H.I.J.O.S. La denominación alude a la organización política que nuclea a los hijos de desaparecidos en Argentina, muchos de ellos nacidos en cautiverio, algunos recuperados por sus familias biológicas, otros dados en adopción a

familias de militares que habían participado en la represión política. Uno de los hechos políticos más llamativos de los últimos años y en los que la sociedad argentina cobró conciencia de que el olvido sobre los sucesos del período dictatorial no era más que aparente lo constituyeron los "escraches" frente a los domicilios de los represores que habían quedado en libertad amparados en las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Es esta nueva mirada retrospectiva de la violencia, desde los ojos de quienes son adultos ahora y en esa época eran niños, la que puede leerse en muchos poemas.

Dice en un poema Martín Rodríguez:[11]

N.N. tuvo n.n., soltó
al cuerpo de n.n., lo se-
paró, la repetición doble
de una letra perdida.
N.N. en las peores condiciones
n.n. minúscula cerrada
en la pronunciación hermética, cerrado
el lenguaje hermético al sistema
de circulación de una idea. N.N.
encerrado por puntos, un cuerpo encerrado,
una forma mayúscula de encierro
que propone el sistema de lenguaje, 'n' de nada
uniéndose por puntos (1999)

La referencia a los desaparecidos políticos, los N.N. cuando eran encontrados en fosas comunes o como cuerpos sin identificación, se completa en Martín Rodríguez con las "n.n." minúsculas, que aluden a los hijos de aquellos desaparecidos. La utilización de la grafía que alterna mayúsculas y minúsculas vuelve evidente en la visualidad del poema la degradación cada vez mayor de la identidad desde la visión de los que detentaban el poder. Este poema se enfrenta al hecho político, atacando al len-

[11] Martín Rodríguez nació en Buenos Aires en 1968.

guaje como sistema que puede minimizar, absorber y volver hermética la significación política de los nacimientos en los campos de concentración. Lo enfrenta a través de esa nomenclatura que borra el nombre y las identidades, que, en minúsculas o mayúsculas, reduce a nada lo humano.

En otro poema, incluido en *Agua negra*, el yo poético observa, a través de los ojos de su padre, las huellas de la represión militar.

> mi padre toma el hacha
> rompe en pedazos esa maceta vieja.
> la casa era de una familia de militares
> que la habían habitado antes.
> dentro de la maceta entre la tierra pusieron alambres
> las flores crecieron así
> los militares ponen alambres en todo lo que crece.
> mi padre rompe la maceta abre la tierra y corta las raíces
> para llevarse un pedazo de planta intacta a la nueva casa (1998: 19)

El poema alude al costo que significó, y aún significa, en Argentina, para dos generaciones, rearmar la vida familiar sobre otra base que no sea la ideología de la represión que impone el autoritarismo militar. Los alambres de púas se asocian a los cercos demarcadores de los campos de concentración, más en un imaginario que refiere al holocausto judío; en Argentina, muchas veces esos campos los constituyeron las propias dependencias militares, sin necesidad de alambradas.

Pero los años noventa están, además, atravesados por un crescendo de la violencia en las calles, un aumento de delitos en parte causados por el incremento de la pobreza y la desocupación que trajo aparejada la instalación de una economía neoliberal. En muchos textos poéticos resuenan los rastros de esa violencia que ha convertido las cárceles en lugares superpoblados. Uno de ellos, *Unidad 3*, de María Medrano,[12] hace referen-

[12] María Medrano nació en Buenos Aires en 1971.

cia con su título a la cárcel de mujeres de Ezeiza, ubicada en el sudoeste del conurbano bonaerense, y alude en muchos textos al orden cotidiano de las presas. No hay en la perspectiva de esta poeta juicios morales o una retórica declamatoria sobre la justicia o la injusticia que justificaría o no el destino de los convictos en prisión. Lo que llama la atención en esta escritura objetiva es el desnudamiento de la degración y las condiciones infrahumanas que la prisión implica. El poema que titula "Unidad 3" describe con un lenguaje sobrio y ajustado, como un narrador empeñado en ser objetivo y descargado de sentimentalidad, la situación oprobiosa vivida por la persona que visita a un familiar en la cárcel. Dice, por ejemplo, mirándose a sí misma en su descripción:

hacés la cola, esperás a que te atiendan,
te atienden entregás carnet y dni
das su nombre –buscan ficha y te dan tres números–
te hacen esperar otra hora más detrás de la puerta de rejas
te abren
entrás al pañol esperás de nuevo
[...]
te hacés otra cola, otra espera, vas a requisa
te levantás el sweter
te levantás la remera
el corpiño
te das vuelta
te levantás el cuello la ropa
te tocan el cuello –el pelo
te das vuelta te desabrochás el botón
te bajás el cierre
te bajás los pantalones
te bajás la bombacha
te das vuelta te agachás (¡) –te enderezás
te subís los pantalones la bombacha
[...]
finalmente te dan un cartoncito: "requisado" (pp. 3 y 4)

Con la misma técnica se describe el momento en que un acusado preso es llevado a juicio, y nuevamente el leguaje, como en el poema de Martín Rodríguez, aparece aquí como un sistema represor que impide decir, que exige el uso de traductores. Dice Medrano en el poema titulado "ese día":

> te entran a la sala con esposas
> tres jueces fugados de Saló:
> acuña-gandolfi-oliva hernández
> tu defensora oficial
> el defensor oficial del otro
> tu traductora
> la traductora del otro
> el fiscal
> secretarios y secretarias varias
> una mesa
> donde exponen las pruebas en tu contra.
> vos mirás sin entender
> y empezás a sentir lo que pensás
> en el idioma que desconocés. (pp. 12 y 13)

La violencia, la injusticia son las zonas innominables en éste y otros poemas de Medrano, aquello que no logra traducirse en pensamiento o en lenguaje, verbalizarse para ser visto.

La violencia pública tiene su contrafigura en la violencia familiar. Verónica Viola Fisher la explora, particularmente a través de la figura paterna, en *Hacer sapito.*[13] Hay una escena de un poema en la que el padre, comparado en ciertos momentos con un emperador, con el César romano, ejerce su autoridad tratando de que su hija toque en el piano *Para Elisa,* la pieza de Beethoven que muy a menudo es utilizada en las clases de iniciación musical. Los cruces con la tortura ejercida por los militares aparecen sin ambages, con la referencia a la picana eléctrica:

[13] Verónica Viola Fisher nació en Buenos Aires en 1974.

cargando mis nueve
años de pupila
por deber
son nueve
mil voltios
a mis manitas si no toco
para mi padre
para Elisa no
[...]
mi padre y su hija
frente al piano
preparó
la partitura y la
picana
para Elisa no
para su hija no para de
tocar
jamás
el enchufe. (p. 65)

Hay algo de juego en la utilización del lenguaje en función de la disposición espacial de los versos que se acentúa en otros poemas del mismo libro. Dice Viola Fisher:

Mi papito
tiene pito
y yo tengo en pedacitos
un cuerpito
que él rompió
para jugar:
¡dale que
tiramos el cuer
y nos queda el pito
como papito! (p. 29)

Se produce un contraste entre el tono de juego, la utilización de los diminutivos y los densos significados que el poema convoca, donde ronda de manera fantasmática el castigo físico y el abuso sexual hacia la niña que discursivamente crea aquí el yo poético a través de un discurso infantil.

Habría muchos otros señalamientos para leer la poesía de los años noventa y, sobre todo, un enorme inventario de textos que está allí disperso en pequeñas ediciones, en sellos alternativos, muchas veces fugaces. El intento, hasta aquí, no ha sido trazar un panorama de época sino ensayar, a partir de unas pocas señalizaciones, aproximaciones a algunos textos y autores que comenzaron a perfilarse en el período. Entiendo que desbrozar la década de 1990 no es una tarea fácil, dada la derivación identificatoria que se ha generado en relación con un realismo sucio y un cierto objetivismo. Esto parece borrar ese primer impulso reactivo y anárquico, antes mencionado, que resulta de una mayor riqueza no sólo para la lectura de los textos sino también como núcleo generador de poesía.

Obras citadas

Aulicino, Jorge (2001), "La verdad está allá afuera", en *Mil palabras*, 2 (verano), pp. 2-5.

Bossi, Osvaldo (1988), "Los poemas de amor que el Coyote le escribió al Correcaminos", mimeo.

— (1997), *Tres*, Buenos Aires, Bajo la luna nueva.

Carrera, Arturo (2001), "Prólogo", en *Monstruos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-17.

Desiderio, Juan (1990), *Barrio trucho*, Buenos Aires, Trompa de Falopo.

— (1998), *Ángeles parricidas*, Buenos Aires, Ediciones del Diego.

Freidemberg, Daniel (1995), "Prólogo", en *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, pp. 5-12.

García Canclini, Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.

GENOVESE, Alicia (1998), *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos.
HELDER, Daniel G. y Martín Prieto (1998), "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista*, núm. 60, abril, pp. 15 y 16.
IANNAMICO, Roberta y otros (2001), *La niña bonita*, Córdoba, Alción.
LA GRECA, Hernán (2001), *La fuerza*, Buenos Aires, Bajo la luna nueva.
MALLOL, Anahí (1998), *Postdata*, Buenos Aires, Siesta.
MARIASCH, Marina (1997), *Coming attractions*, Buenos Aires, Siesta.
MEDRANO, María (1998), *Unidad 3*, Buenos Aires, Ediciones Del Diego.
NACHON, Andi (1996), *W.A.R.Z.S.A.W.A.*, Buenos Aires, Bajo la luna nueva.
RODRÍGUEZ, Martín (1998), *Agua negra*, Buenos Aires, Siesta.
— (1999), "Separata", en *Vox*, 8, primavera.
VIOLA FISHER, Verónica (1995), *Hacer sapito*, Buenos Aires, Nusud.

Nota

Algunos de los capítulos incluidos en este volumen fueron publicados anteriormente de forma separada. A continuación se detallan las referencias de dichas publicaciones:

"Surfear en el oleaje del verso libre", en *El verso libre*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2010, pp. 51-59.

"Poesía y subjetividad. Enrique Molina, Leónidas Lamborghini!, en *Hispamérica*, 37,109, abril de 2008, pp. 27-36.

"Poesía y posición del yo", en *Hispamérica*, 30, 89, agosto de 2001, pp. 15-28.

"El imaginario del poema. Marosa Di Giorgio", en Félix Bolaños, Geraldine Nichols y Saúl Sosnowski (comps.), *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andres Avellaneda*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, pp. 143-149.

"Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura", en *Revista Iberoamericana*, 70, 202, enero-marzo de 2003, pp. 199-214.

Esta edición de *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, de Alicia Genovese, se terminó de imprimir en el mes de julio de 2011 en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Consta de 2.000 ejemplares.

A través de los nueve ensayos que componen *Leer poesía*, Alicia Genovese sitúa el lenguaje poético en el marco de la época, lo contrasta con otros discursos y construye eficaces vías de acceso para precisar sus rasgos característicos y los recursos para su confección.

En primer lugar, destaca el carácter "inactual" del discurso poético, su introspección radicalizada y la figura del Funes de Borges le permite poner en relieve la percepción como experiencia primordial y genuina que recupera la singularidad del mundo. En la forma del verso libre la autora acude a la figura de la ola, la masa sonora en la que el poeta se desliza para hacer y rehacer su estilo.

Luego se detiene en aquellos aspectos que componen la poesía (el yo poético, la subjetividad, el imaginario, el tono, lo opaco en el lenguaje poético) a los que se agregan lo leve y lo grave como líneas de fuerza dentro del poema. Para ello analiza versos de Amelia Biagioni y Susana Thénon específicamente y también de Héctor Viel Temperley, Alberto Girri y Juan L. Ortiz. Recrea las mutaciones del yo poético a partir de la obra de Ortiz, Juan Gelman y Olga Orozco, y la contraposición de dos figuras antitéticas como las de Enrique Molina y Leónidas Lamborghini le sirven para verificar diferentes articulaciones de la figura del sujeto.

Finalmente, se ocupa del imaginario original de Marosa di Giorgio, un sutil análisis de lo aleatorio y lo azaroso en la poesía de Hugo Padeletti y una reflexión comprometida sobre la poesía de las últimas generaciones.

Con el aval de una obra poética que la sostiene como una de las voces más representativas de su generación, el de una larga práctica como formadora de poetas en sus talleres literarios y el de una sólida formación académica, Alicia Genovese compone un libro atractivo y estimulante, por fuera de hermetismos y jergas, que abre un espacio de diálogo con los lectores que buscan una aproximación teórica que permita leer y pensar la poesía.

ISBN 978-950-557-875-7